

**Objectos do quotidiano na pintura de *Josepha d’Ayalla*  
Imaginário ou realidade arqueológica?**

**Joana Filipa Rocha Gonçalves**

**Dissertação de Mestrado em Arqueologia**

**Dezembro, 2012**

## [DECLARAÇÕES]

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

---

Lisboa, 14 de Dezembro de 2012

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

A orientadora,

---

Lisboa, 14 de Dezembro de 2012



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção  
do grau de Mestre em Arqueologia, realizada sob a orientação científica da  
Professora Doutora Rosa Varela Gomes





*Aos meus pais*



## **Agradecimentos**

Cumpre-nos agradecer a todos quantos possibilitaram que este trabalho se concretizasse.

Antes de mais, um agradecimento sentido à Professora Doutora Rosa Varela Gomes, orientadora deste trabalho e que sem o seu apoio e incentivo inestimáveis nunca teria terminado. Muito obrigada pelo tempo gasto a corrigir os esboços do que viria a ser um trabalho, pelo apoio bibliográfico e mesmo psicológico que me permitiram ganhar de novo ânimo e completar mais esta etapa.

Ao Professor Doutor Mário Varela Gomes, com quem trabalho há longos anos e que não só me dotou de conhecimentos mas também incentivou com as suas palavras.

Aos meus pais, por me terem tornado na pessoa que sou hoje e por nunca me terem deixado desistir.

Ao meu maninho, que para mim será sempre o meu pequenino, por existir.

Ao Vasco, por ter estado ao meu lado e apoiado em todos os momentos e com quem espero partilhar bastantes mais alegrias.

À minha família.

Aos meus Amigos, que me auxiliaram, que me apoiaram, ou simplesmente por terem estado lá e por me ajudarem a manter a sanidade.

Ao Xerox, reviravolta inesperada na etapa final, por me roer os dedos enquanto eu tentava escrever ao computador.



**Objectos do quotidiano na pintura de *Josepha d'Ayalla*  
Imaginário ou realidade arqueológica?**

Joana Filipa Rocha Gonçalves

**Resumo:**

A pintura de Josepha de Ayalla e Cabrera oferece diversas representações de elementos da cultura material da Idade Moderna. Procurou-se classificar os objectos por ela representados, comparando-os com as evidências arqueológicas seiscentistas, estabelecendo paralelos formais e interpretações utilitárias dos mesmos.

**Palavras-Chave:**

Josefa de Ayalla, Josefa de Óbidos, naturezas-mortas, cerâmicas, Século XVII.

**Abstract:**

Josepha de Ayalla e Cabrera's paintings reveal the presence of many Post-Medieval material culture elements. This dissertation's aim was to classify those objects, comparing them to 17th century archaeological finds establishing formal parallels and its utilitarian interpretations.

**Keywords:**

Josefa de Ayalla, Josefa de Óbidos, still-lives, earthenware, XVII century.



# Índice

1. Introdução	1
1.1. Objectivos	1
1.2. Metodologia	1
1.3. Estado da questão	8
2. A pintura como documento de quotidianos – o Século XVII	17
2.1. Autores Estrangeiros	17
2.2. Autores Portugueses	26
3. <i>Josepha d’Ayalla</i>	35
3.1. Vida e obra	35
3.2. Herança artística	38
4. A pintura de <i>Josepha d’Ayalla</i> – Temas	43
4.1. Naturezas Mortas	43
4.2. Temas Religiosos	45
4.3. Outros	46
5. A pintura de <i>Josepha d’Ayalla</i> – Objectos	49
5.1. Materiais: Cerâmica, Metal, Vidro	49
5.2. Formas	50
6. Catálogo	67
7. Conclusões	109
Bibliografia	115





## 1. Introdução

### 1.1. Objectivos

Enquanto arqueólogos, o nosso propósito deverá sempre ser o de procura construir uma realidade que ficou no tempo e à qual apenas temos rasgos de informação, seja através de espólios, vestígios de estruturas, documentação escrita e pictórica.

Devemos, por isso, utilizar todas as informações que consigamos obter para o período que nos propomos estudar e, entre elas, parece-nos que a documentação pictórica, a existir, só pode ser encarada como uma mais-valia na construção do conhecimento.

Esteados por esta ideia, pensámos utilizar a obra de reconhecida pintora seiscenista, Josepha d'Ayalla e Cabrera, como ponto de partida para o estudo de objectos do quotidiano do século XVII em Portugal.

Através da identificação de todas as obras que contenham figuras de objectos de uso quotidiano, proceder-se-á à atribuição cronológica das mesmas e à recolha e reconhecimento de todas as peças representadas, numa tentativa de reconhecer paralelos em contextos arqueológicos nacionais.

Tentaremos, igualmente, inferir considerações no que respeita a práticas quotidianas e alimentares no Portugal de meados do século XVII. Isto é, as representações da época proporcionam-nos uma dimensão que a recolha arqueológica, por si só, não permite. A visualização da utilização que era dada às peças, na época de que estas são oriundas, permite-nos compreender de um modo mais exacto a sua aplicação nos quotidianos e na vida da sociedade em que estão inseridas, funcionando assim como um documento, por excelência, da época e das práticas.

### 1.2. Metodologia

Um trabalho desta dimensão necessita sempre de uma cuidada metodologia que o guie e oriente, seja na fase inicial, da recolha de dados, seja já no tratamento dos mesmos e estruturação da componente escrita.

Nesse sentido, principiou-se com uma exaustiva recolha bibliográfica, não só do tema específico mas também de temas relacionados, ou seja, sobre a própria pintora, Josepha d'Ayalla, a pintura do Século XVII, portuguesa e europeia, e movimentos artísticos que possam ser relevantes para o estudo.

De igual modo, recolheu-se bibliografia referente a artistas, nacionais e estrangeiros, contemporâneos de Josepha d'Ayalla, como forma de atestar paralelos para a utilização da pintura seiscentista como veículo transmissor de vivências através da representação de objectos e quotidianos.

Num outro campo do que pretende ser a nossa análise, recolheram-se artigos e obras referentes a intervenções arqueológicas nas quais tenha sido identificado espólio passível de constar nas representações em estudo.

No que respeita à análise e escolha das pinturas que integrariam o nosso trabalho, tivemos por base o catálogo *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco*, coordenado por Vítor Serrão (1993). Trata-se de uma obra de referência no estudo de Josefa de Óbidos, que deu a conhecer trinta quadros desconhecidos desta pintora, contudo, outras há que, por indisponibilidade dos proprietários, ou por impossibilidade física/dimensional, não estão aí representadas, podendo eventualmente existir mais algum com representações de objectos mas que nos foi impossível determinar. Utilizamos ainda, os catálogos das exposições realizadas em Washington (Carvalho e Pomerey, 1997) e Paris (Serrão, 2001) por conterem representações de cinco obras inéditas da pintora. Desta forma, identificámos trinta e sete quadros com representações de objectos, os quais integram o catálogo por nós elaborado.

Quanto à estruturação do trabalho, optámos por efectuar uma breve contextualização e evolução da pintura seiscentista, enquanto documento de quotidianos, partindo das diversas realidades europeias para o caso português e seguindo-se o caso particular de Josepha d'Ayalla.

Neste sentido, principia-se com uma abordagem da sua vida e do seu percurso artístico, passando depois para a análise do objecto do nosso estudo, seja através das temáticas das obras que comportam representações de objectos de uso quotidiano, seja através da análise desses mesmos objectos quanto a materiais e formas e sua integração cultural.

Essa análise foi feita através da sistematização que resultou na realização do catálogo (6. Catálogo). Sendo que, conforme referido, o estudo se baseia em quadros reproduzidos e publicados por outros autores, a informação que foi possível obter sobre cada um deles não é uniforme, moldando, deste modo, a forma como estruturamos e apresentamos o nosso Catálogo. Neste sentido, este foi organizado segundo critérios relacionados com a temática das obras, ou seja, Naturezas-Mortas, Temas Religiosos e Outros, segundo o número de ocorrências em cada tema (21, 10 e 4 respectivamente) e dentro de cada tema, foram organizados, dentro do possível segundo critérios cronológicos.

Foi atribuído número sequencial a cada quadro, num total de trinta e cinco. Cada um foi identificado, constando: o nome do quadro, conforme aparece identificado em cada uma das publicações utilizadas; a data em que foi pintado, quando se sabe, seja por atribuição ou por se encontrar datado; a técnica de pintura utilizada, no caso apenas pintura a óleo sobre tela ou pintura a óleo sobre cobre; as dimensões, alt. x larg., apresentadas em milímetros; a proveniência, seja um Museu, uma instituição pública, privada ou colecção particular; o número de inventário, no caso de pertencer a um Museu ou Instituição que o atribua; a assinatura e data inscritos no quadro; a referência bibliográfica. Como se pode observar no exemplo seguidamente apresentado: **11. Natureza morta com doces e barros**, 1676, pintura a óleo sobre tela, 840x1605 mm., Biblioteca Municipal Anselmo Braamcamp Freire (Santarém), assinado «*Josepha em Obidos, 1976*» (Serrão, 1993, p. 203). A ausência de qualquer um dos dados na identificação do quadro, no Catálogo, deve-se à inexistência de informação, relativa aos mesmos, na bibliografia disponível.

Após a identificação de cada quadro apresentamos a reprodução do mesmo que, nos casos em que sabemos as suas medidas, se encontra à escala 1:10 e, nos casos em que não possuímos indicação das medidas se optou por uma medida adequada à maquetagem do trabalho. Dependendo da reprodução que possuímos, através da bibliografia, esta será apresentada a cores ou a preto e branco.

Segue-se a identificação, com fotografia de pormenor, e descrição, individualizada, de cada objecto identificado.

Optámos por analisar apenas os objectos produzidos em cerâmica, metal e vidro, excluindo assim a cestaria, uma vez que é realizada em material perecível que, por norma, não subsiste em ambientes arqueológicos, no território nacional, assim como a joalharia,

por nos parecer que não se trata de objectos do quotidiano e sim de carácter sumptuário, aspecto reforçado pela forma como aparece representada nas obras de Josefa d'Ayalla, sempre ligada às representações religiosas e de fausto aspecto.

Utilizando como modelo a classificação aplicada por Rosa Varela Gomes na sua tese de Doutoramento para as cerâmicas muçulmanas do Castelo de Silves (Gomes, 2002, pp. 34-44) e adaptando-a para a realidade que estamos a tratar, ao analisar as obras de Josepha d'Ayalla e identificando cada um dos objectos presentes em cada uma conseguimos chegar à seguinte sistematização:

- **Espólio de Mesa:** Bilhas; Colheres; Facas; Garrafas; Jarras; Jarros; Pratos; Púcaros; Saleiros; Salva de pé alto; Tabuleiros; Taças.
- **Espólio de Armazenamento:** Cântaros; Potes; Tampas; Testos.
- **Contentores de Fogo:** Candeias; Castiçais.
- **Outros:** Tinteiros.

Faremos agora uma breve descrição, generalista, do que entendemos por cada uma das formas identificada.

### **Espólio de Mesa:**

Bilha. Recipiente de forma bojuda e gargalo estreito, com uma asa ou duas. Produzido em barro, para conter e servir líquidos.

Colher. Utensílio composto por um cabo e uma parte côncava, servindo para levar alimentos à boca assim como para servir os alimentos. Pode ser produzida em madeira, osso, metal ou vidro.

Faca. Utensílio composto por uma lâmina, em que apenas um dos gumes tem aresta cortante, e um cabo. Geralmente produzida em metal, o cabo pode ser executado em osso ou outros materiais.

Garrafa. Recipiente fechado, com corpo, globular ou outro, gargalo alto e estreito, destinado a conter líquidos. Produzida, por norma, em cerâmica ou vidro.

Jarra. Recipiente fechado, de formas mais ou menos elegantes, que serve de ornato ou para conter flores. Produzida em cerâmica ou vidro.

Jarro. Recipiente fechado, com corpo, globular ou outro, gargalo largo, destinado a conter líquidos. Contém asa e pode possuir bico vertedor. Produzido, por norma, em cerâmica.

Prato. Recipiente aberto, baixo, de forma cilíndrica ou troncocónica, com fundo plano e aba sub-horizontal. Produzido em cerâmica e em metal.

Púcaro. Recipiente com corpo, globular ou outro, com bordo alto e vertical. Contendo uma ou duas asas, produzido em cerâmica, serve para beber.

Saleiro. Pode surgir e variadas formas, podendo ser baixo ou elevado, contendo uma pequena depressão para conter o sal.

Salva de pé alto. Apresenta forma circular, plana e assente em pé alto, suportado por base circular, em bolacha ou em saia. Utilizada para servir bolos. Produzida em metal.

Tabuleiro. Recipiente aberto, plano, de forma rectangular e com paredes baixas, verticais. Produzido em metal.

Taça. Recipiente aberto, de forma hemisférica ou troncocónica, assente em fundo plano. Surge em vários tamanhos, sendo produzida em cerâmica.

#### **Espólio de Armazenamento:**

Cântaro. Recipiente fechado, de forma ovóide alongada e gargalo alto, contendo duas asas diametralmente opostas. Peça de grandes dimensões, produzida em cerâmica, para armazenar e transportar líquidos.

Pote. Recipiente fechado, de forma globular, contendo duas pequenas asas ou duas pegas. Peça de dimensões não muito grandes, produzida em cerâmica, para guardar tanto líquidos como sólidos.

Tampa. Peça utilizada para tapar um recipiente, com forma cónica invertida, que se adapta hermeticamente ao recipiente que cobre, possuindo uma pega em botão. Produzida em cerâmica, geralmente utilizada em contentores de líquidos, como cântaros.

Testo. Peça utilizada para tapar um recipiente, com forma troncocónica, e geralmente com uma pega em botão. Produzida em cerâmica, geralmente utilizada em tachos, panelas ou potes.

#### **Contentores de Fogo:**

Candeia. Recipiente, cerâmico ou metálico, que se utiliza suspenso, com corpo cilíndrico e orifício ou bico por onde sai a mecha que providenciará iluminação.

Castiçal. Utensílio que serve para acomodar uma vela, produzido em cerâmica ou metal, tem forma que replica coluna, compondo-se de três partes: base, haste e arandela.

**Outros:**

Tinteiro. Pequeno recipiente para conter tinta de escrever, produzido em cerâmica ou metal.

Conforme referido, as peças estudadas foram produzidas em cerâmica, metal ou vidro.

As peças de cerâmica poderiam ser produzidas, através de técnicas distintas, em:

- Cerâmica comum, de superfícies tendencialmente vermelhas, seria utilizada em peças mais robustas e de uso continuado, aplica-se a cerâmica de armazenamento e alguma cerâmica de mesa, como as taças hemisféricas;
- Cerâmica fina, de superfícies tendencialmente vermelhas, seria utilizada em peças mais delicadas e com paredes menos espessas, aplica-se a alguma cerâmica de mesa, como púcaros e garrafas;
- Cerâmica vidrada, onde teria sido aplicado vidrado, provavelmente, plumbífero, de cor melada e/ou negra, aplica-se a alguma cerâmica de armazenamento, como potes;
- Faiança, com peças de pastas claras, brancas ou amareladas revestidas de esmalte, estanífero, branco normalmente em ambas superfícies, podendo possuir decoração pintada, maioritariamente, de cor azul, aplica-se a cerâmica de mesa, nomeadamente taças e pratos;
- Porcelana, peças brancas com decoração pintada de cor azul, aplica-se a cerâmica de mesa, como taças e pratos.

Quanto à decoração, esta poderia ser realizada através de vários métodos:

- Aplicação plástica. É constituída por elementos de cerâmica, modelados manualmente, com o barro ainda fresco, que são aplicados no volume da peça, no caso, com forma hemisférica ou de botão;
- Modelação. Resulta da alteração da forma, de peças efectuadas a torno, “*através de pressões ou incisões nas paredes ou bordos das mesmas. A técnica do modelado só é possível ser aplicada em pastas que ainda não estejam completamente secas nem demasiado húmidas, de modo, a proceder à alteração da forma inicial do objecto sem o destruir*” (Ramalho e Folgado, 2002, p. 252). A modelação das pastas pode

- resultar em distintos efeitos plásticos e visuais. Assim, pode resultar em bossas, ou seja, protuberância, na parede de determinada peça, resultante de pressão efectuada do interior para o exterior; ou moessa, ou seja, depressão, na parede de determinada peça, resultante de força aplicada do exterior para o interior da mesma;
- Canelura. Estria ou sulco, em forma de meia-cana, aberto através da utilização dos dedos do oleiro ou com recurso a determinado instrumento, rombo ou boleado;
  - Embutido. Elemento inserido ou incrustado noutra, de natureza diferente. No caso, trata-se da introdução de pedras de pequeno calibre e/ou esquirolas, de cor branca, possivelmente quartzo, em aplicação plástica de barro de cor vermelha;
  - Incisão. Linha obtida através de instrumento cortante ou aguçado, com diferentes secções dependendo do instrumento utilizado, e resultando em diferentes composições estéticas;
  - Nervura. Linha ou moldura saliente que percorre ou separa dois planos ou volumes;
  - Pintura. Elemento decorativo, formado por desenhos, efectuados a pincel, com recurso a tintas elaboradas através de diferentes pigmentos que resultam em cores contrastantes com a cor da superfície das peças, seja ela a original da pasta ou coberta por outra cor ou tom;
  - Vidrado. Quando aplicado na superfície exterior tende a ser para a obtenção de efeito estético e decorativo.

As peças de metal seriam produzidas em prata ou em estanho.

As peças de vidro seriam produzidas através de técnica de sopragem e/ou molde e poderiam ser em vidro translucido, transparente e incolor ou em vidro opaco de cor negra ou verde.

Com base nos conceitos acima explicitados, a descrição individual de cada objecto identificado é feita com os seguintes descritores: forma; material e produção, se for caso disso; descrição formal do bordo até ao fundo; asas, a existirem; decoração.

Tratando-se de uma tese em Arqueologia é notória a ausência de dois descritores tidos como essenciais na descrição de peças: a identificação das cores da pasta e superfícies através de um código universalmente aceite, como o *Munsell Soil Color Charts*, e as dimensões, diâmetros, altura, espessura das paredes, ... Contudo, atendendo a que as descrições remetem para peças, representadas em quadros, cujos pigmentos, hoje com mais de trezentos anos, se devem encontrar notoriamente



adulterados, e cujas dimensões seriam proporcionais à dimensão de cada tela ou placa de cobre, não considerámos que se tratasse de critérios objectivos, como o são quando descrevemos espólio arqueológico, daí a sua não inclusão nas descrições.

Além destes critérios, as peças foram descritas, em cada quadro, principiando pelas de cerâmica, e nestas da cerâmica comum para a mais requintada, que será a porcelana, depois as de metal e por fim as de vidro. A existirem mais de uma peça de cada produção/material, descreveram-se da esquerda para a direita, do ponto de vista do observador.

Por fim, tentaremos delinear cronologias para os objectos através do cruzamento de informação resultante dos quadros com as informações arqueológicas e, deste modo, tentar limitar as atribuições cronológicas bastante alargadas que por vezes se fazem das peças da Idade Moderna.

### 1.3. Estado da questão

Uma das primeiras referências que se conhece sobre o percurso artístico de Josepha d’Ayalla e Cabrera (mais conhecida como Josefa d’Ayalla, de Ayalla, ou Josefa de Óbidos) remonta ao século XVIII, no levantamento efectuado por Damião de Froes Perym em *Theatro Heroino, Abcedario Historico, e Catalogo das Mulheres Illustres em Armas, Letras, Acçoens heroicas, e Artes liberais* (Perym, 1736, pp. 493-495), onde defende que esta se dedicava à pintura por devoção e gosto pessoal e não como mester, retractando-a como pessoa culta e recatada.

Quase um século volvido, o Bispo Conde D. Francisco refere Josefa d’Ayalla em duas entradas na sua *Lista de alguns artistas portugueses*, uma entrada na secção de Gravadores e outra na de Pintores (Saraiva, 1839, pp. 18, 40, 41). Tratam-se, no entanto, de considerações bastante ligeiras e mesmo ingénuas se atendermos à descrição apresentada da artista “*que fôra eminente na pintura de flores, fructos e cordeirinhos etc.*” (Saraiva, 1839, p. 41).

Só pouco menos de um século depois, em 1931, surge a primeira obra exclusivamente dedicada a esta artista “*Uma Águafortista do século XVII (Josefa d’Ayala)*”, de Luiz Xavier da Costa e, mesmo neste caso, procura-se estudar a história da gravura em

Portugal, com destaque para o trabalho de Josefa d'Ayalla mas sem se debruçar sobre a sua componente de pintora (Costa, 1931).

Na perspectiva que traça da pintura portuguesa do século XVII, Reinaldo dos Santos (1943) reconhece Josefa d'Ayalla como um dos vultos que merece destacar. Aqui, integra-a junto a variados outros nomes da pintura portuguesa seiscentista, como André Reinoso, Domingos Vieira, Filipe Lobo, Bento Coelho da Silveira, relevando a sua importância e identificando todo o trabalho que ainda deve ser feito, referindo que “*A sua obra nem foi ainda inventariada nem estudada metódicamente; mas a artista merece-o pela personalidade, tão feminina, do seu talento e suave encanto da sua paleta*” (1943, p. 51).

No *Congresso das actividades do distrito de Leiria*, ocorrido um ano depois, Adelaide Félix (1944), num breve texto, identifica, uma vez mais, as falhas na identificação e sistematização das obras de Josefa d'Ayalla como um dos motivos para a pouca relevância dada, até à data, a esta autora, recomendando, neste sentido, a criação de um instituto que se debruce sobre o estudo da sua vida e obra, assim como a compilação e publicação de reproduções dos seus trabalhos, e a criação de um museu dedicado àquela autora.

Cinco anos depois, no Museu Nacional de Arte Antiga, é inaugurada a primeira exposição dedicada à obra de Josefa d'Ayalla – *Exposição das pinturas de Josefa de Óbidos* (Couto, 1949). Nela, procurou reunir-se a maioria dos quadros assinados e atribuídos à pintora, bem como variados outros que, tradicionalmente lhe eram atribuídas e, por serem dúbias essas atribuições, foram apresentados em sala distinta. Reconhece-se assim, a importância daquela artista, promovendo uma exposição num dos mais distintos Museus nacionais. Publicaram-se, pela primeira vez, reproduções de alguns quadros patentes na exposição.

No mesmo ano, Alberto da Rocha Brito publica um trabalho breve intitulado *À margem dum quadro de Josefa de Óbidos. A Virgem do Leite e S. Bernardo* (Brito, 1949), tratando-se de uma análise dialéctica do quadro referido no título mas sem qualquer tipo de ilação quanto à pintora ou à produção artística daquela.

Ainda em 1949, José da Costa Lima divulga, na revista *Brotéria*, ensaio acerca de uma gravura de Josefa de Óbidos fazendo, também, referência à exposição realizada,

nesse mesmo ano, no Museu Nacional de Arte Antiga, reconhecendo, uma vez mais, o valor da pintora obidense.

Um mês depois, a Dezembro de 1949, é editado o Boletim nº 58 da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, dedicado à Igreja de Santa Maria de Óbidos, onde se publicam imagens do Retábulo de Santa Catarina, bem como fotografias de pormenor de algumas telas do mesmo Retábulo, da autoria de Josefa d’Ayalla, antes e depois do restauro levado a cabo pela D.G.E.M.N. (S.A., 1949).

Fernando de Pamplona integra, no seu *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses* entrada em «Óbidos (Josefa de)», evidenciando não o nome da pintora mas a forma como esta ficou conhecida (Pamplona, 1954, p. 155). Elenca sumariamente as opiniões expressas pelos seus antecessores nas considerações sobre Josefa de Óbidos, e compila as referências a obras conhecidas de sua autoria.

Tendo como base os trabalhos patentes na exposição de 1949, no Museu Nacional de Arte Antiga, Armando de Lucena, em 1954, tece considerações várias acerca da pintura de Josefa de Óbidos, principalmente versando características técnicas e a evolução estilística da artista, chegando à “*conclusão estranha: serem as primeiras obras mais sábias e mais correctas do que as últimas*” (Lucena, 1954, p. 46).

Apesar de não se encontrar datado, julgamos que terá sido publicada, pouco depois, obra de Luís Reis Santos sobre Josefa d’Óbidos, onde colige dados ligados à sua vida e obra, bem como reproduções de várias obras da pintora (Santos, s.d.). Refere que dedicou já vinte anos de estudo a esta temática e que este será apenas um ensaio de obra monográfica, que tem intenção de vir a publicar, contudo morte prematura impossibilitou a concretização de tais planos.

Gustavo de Matos Sequeira, publica, em 1955, o volume quinto do “*Inventário Artístico de Portugal*”, votado ao Distrito de Leiria, onde enuncia variadas obras da pintora obidense que proliferam pelas igrejas, capelas e residências particulares da região, continuando a ser muitas mais as que se lhe atribuem do que as que, efectivamente, lhe pertencem (Sequeira, 1955, XXXII).

Dez anos volvidos sobre a primeira exposição dedicada a Josefa d’Ayalla, realiza-se, em Óbidos, a “*Evocação de Josefa de Óbidos*” (Couto, 1959), onde se procurou integrar a sua pintura no ambiente que lhe deu lugar. A exposição compreendia duas vertentes: na Igreja de São Tiago estava patente exposição de alguns quadros de Josefa

de Óbidos, assim como objectos pertencentes à paróquia obidense, como paramentos e peças litúrgicas, e que teriam paralelo em objectos afins pintados pela artista nos seus quadros; simultaneamente, foi estabelecido um percurso pedestre pela Óbidos de Josefa, onde se podiam observar os seus trabalhos no ambiente original, como é exemplo o Retábulo de Santa Catarina na Igreja de Santa Maria, entre outros, observando-se igualmente a vila e os ambientes bucólicos e pitorescos que a rodearam ao longo da sua vida, assim como a casa onde habitou e o seu túmulo, na Igreja de São Pedro.

Em Novembro de 1959, Matos Sequeira publica, na revista *Colóquio* pequeno artigo sobre a exposição realizada em Óbidos, elogiando o formato da mesma, com o percurso itinerante e os objectos que complementam as pinturas (Sequeira, 1959). Este trabalho revela-se ainda importante por dispor da única reprodução, por nós conhecida, da obra denominada “*Mês de Julho*”, quadro de cerca de 1668, que integraria a série dos Meses, actualmente dispersa por colecções particulares e dos quais não se conhece a totalidade (vide 6. Catálogo).

José Hernández Díaz foi convidado, em 1950, pela Junta da Província da Extremadura a realizar estudo sobre a obra de Josepha d'Ayalla, tendo-se deslocado a Portugal a expensas da dita Junta, no ano de 1954, para observar directamente todas as obras pertencentes à pintora. Vicissitudes várias levaram a protelamentos diversos na publicação do estudo mencionado, acabando este por ser publicado, em 1967, com o apoio do Ayuntamiento de Sevilla (Hernández Díaz, 1967). Aquele trabalho versa sobre o percurso artístico de Josefa d'Ayalla, formação e desenvolvimento estético, assim como as temáticas sobre as quais se debruçou, “*Ellos son de dos clases: sagrados y profanos, subdividiéndose estos últimos en bodegones, fruteros y retratos.*” (Hernández Díaz, 1967, p. 15). Sendo os temas sagrados a maioria da sua produção pictórica é, sem dúvida, nas naturezas-mortas que o seu génio se destaca e “*brilla con mayores quilates que en lo figurativo y cuya obra es digna de parangonarse con la de los mejores bodegonistas que trabajaron en su época en la península.*” (Hernández Díaz, 1967, p. 21). Trata-se de um dos maiores e mais aprofundados estudos feitos até àquela data sobre Josepha d'Ayalla.

No volume de homenagem a João Couto, Maria Luísa Caturla (1971) redige pequeno ensaio sobre as afinidades da obra de Josepha d'Ayalla e Zurbaran, nomeadamente no que parece ser uma cópia fiel de um dos seus cordeiros pascais por parte

desta. Assim, a autora defende que Josefa d’Ayalla terá regressado a Sevilha, sua cidade natal, cerca de 1670, e aí terá admirado as obras daquele mestre (Caturla, 1971, p. 28).

Em 1982, Luís de Moura Sobral analisa “Três “bodegones” do Museu de Évora” (Sobral, 1982), desconstruindo a atribuição a Josefa de Óbidos de dois deles, integrando um na escola de Juan Fernández, el Labrador e outro ao círculo de Sanchez Cotán, mantendo a atribuição apenas ao Cordeiro Místico, através da análise técnica da pintura da artista obidense e de outros artistas seus contemporâneos.

Dois anos depois, no 3º centenário da morte de Josepha d’Ayalla, a Fundação Calouste Gulbenkian e a Câmara Municipal de Óbidos promovem nova exposição, comemorativa da data, onde cabe a Vítor Serrão a apresentação que intitula “*Josefa d’Ayala e a pintura tenebrista em Óbidos*” (Serrão, 1984). Trata-se do primeiro esboço daquele que se virá a revelar o maior especialista da obra de Josefa de Óbidos. A exposição congrega o maior número de obras da pintora até à data segundo um percurso cronológico-evolutivo. Vítor Serrão contextualiza a produção cultural seiscentista obidente, por forma a enquadrar a artista, identificando três principais influências no seu percurso: Baltazar Gomes Figueira (pai), Bernabé de Ayala (tio ?) e André Reinoso (introduziu o tenebrismo proto-barroco em Óbidos, nas pinturas da Igreja da Misericórdia e às quais Josefa naturalmente acederia).

Em edição do ano seguinte da revista *Colóquio*, José Augusto França enaltece a exposição e o trabalho levado a cabo por Vítor Serrão, em breve recensão ao texto editado para acompanhar a exposição, evidenciando que “*O estudo introdutório acrescentado destas notas dão a este volume, editado para a exposição, um valor bibliográfico certo no quadro das investigações na pintura portuguesa de Seiscentos*” (França, 1985, p. 69).

Em 1986 é finalmente editado “*O testamento inédito da pintora Josefa d’Óbidos*”, por Luís Filipe Marques da Gama, tratando-se no entanto da publicação de uma cópia do testamento uma vez que o original se perdeu no tempo. Assim, a “*cópia do testamento da pintora, registada na Biblioteca do M.N.A.A., com o número 13.299, foi escrita pelo punho de José Maria Cordeiro de Sousa, erudito e distinto investigador que se notabilizou sobretudo no campo da Epigrafia e cuja probidade científica foi sempre reconhecida*” (Gama, 1986, p. 5). Trata-se de importante testemunho, principalmente no que concerne as posses da pintora que seria, certamente, detentora de elevado estatuto social a atender às múltiplas casas que refere no seu testamento. Infeliz-

mente, e provavelmente por ser detentora de tantas habitações, não julgou necessário pormenorizar espólio que detivesse, permanecendo sem nos elucidar quanto à posse de determinadas peças que surgem representadas nos seus quadros.

Em 1991 é publicada a obra, por excelência, sobre esta artista. O catálogo elaborado para a exposição, com o mesmo nome, *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco*, coordenado por Vítor Serrão, que teve lugar na Galeria de Pintura do Rei D. Luís, no Palácio da Ajuda (Instituto Português do Património Cultural). Trata-se de trabalho monográfico, com participação de vários especialistas em áreas distintas da análise pictórica e simbólica da pintora seiscentista, levando ao limite a pesquisa de fontes, identificação de obras (140 seguramente identificadas como suas) e sua integração no panorama artístico-cultural da época. Oferece importante compilação de factos descobertos, nas fontes, por Vítor Serrão, através de criteriosa biografia apresentada cronologicamente, iniciada em 20 de Fevereiro de 1630 (data do assento baptismal de Josefa, em Sevilha) onde pela primeira vez se prova o nascimento da pintora em 1630 e não em 1634 como, desde há muito, erradamente se vinha afirmando. Destaca-se a influência de André Reinoso e Baltazar Gomes Figueira na obra joséfica e aprofunda-se bastante o conhecimento que se detinha deste último, começando finalmente a encará-lo como um grande pintor, a quem a filha terá ido absorver bastantes influências e ensinamentos, e não como um pintor mediano que teve uma filha famosa, como era anteriormente visto. Luís de Moura Sobral debruça-se sobre a problemática de estilo e iconografia na sua obra, principalmente na gravura religiosa, destacando a utilização de estampas e evocando influências várias. Ana Hatherly explana sobre as similitudes entre pintura e poesia seiscentistas e sobre a significância, atribuída à época, a cada flor e fruto específicos e com isso tentando tirar ilações quanto às composições florais das suas pinturas. Alfonso Pleguezuelo, por seu turno, traça um retrato da Sevilha, política e cultural, de seiscentos. No catálogo que segue estes estudos, contam-se cerca de 113 obras, de Josefa d'Ayalla (98), Baltazar Gomes Figueira, exemplos do “Siglo d’Oro” e seguidores de Josefa, organizados segundo critérios cronológico-evolutivos, e reunindo “*o essencial da informação sobre cada pintura, carreando elementos de estudo comparativo, quer iconográficos quer iconográficos quer artísticos, de forma a facilitar a tarefa dos estudiosos e permitir-lhes um ulterior aprofundamento dos temas aqui afluídos*” (Serrão, 1993, p. 100), denotando assim um dos objectivos deste volume, que subsistirá à

exposição, o de servir de base para estudos mais aprofundados e direccionados de aspectos da obra de Josefa de Óbidos, como é o nosso caso.

Carlos Moura, no volume 8 da *História da Arte em Portugal*, das Publicações Alfa, intitulado *O limiar do Barroco*, guarda algumas páginas para a pintora obidense sob o título “Josefa de Óbidos e o barroco de dimensão regional” (Moura, 1993), onde procura evidenciar as influências de variados autores do *siglo d’oro* espanhol, embora defendendo que tal tenha ocorrido através da influência da figura paterna, Baltazar Gomes Figueira, “*deste legado ressalta um artista de possibilidades ilimitadas, bom conhecedor de Zurbarán e da iconografia espanhola, de que possuiria uma colecção de estampas. Tal não foi comprovado até agora pela documentação escrita, mas esse conhecimento transparece da obra e transmitiu-se à filha*” (Moura, 1993, p. 139), alegando assim que “*o regionalismo não é, por força, sinónimo de provincianismo*” (Moura, 1993, p. 138), ou seja, que por se encontrar afastada de meios mais eruditos e centrais, não quer dizer que não tivesse igualmente acesso e fruição de grandes mestres e influências.

José Fernandes Pereira, na meia página que dedica, na sua obra de síntese da *História da Arte Portuguesa* (Pereira, 1995), refere *en passant* uma artista que utilizava estampas e gravuras para se inspirar, não obstante o vasto conhecimento religioso que teria para uma correcta interpretação dos cânones, que explora a cor de forma diversificada, matizada por temáticas mais ou menos constantes como os temas religiosos e as naturezas-mortas, que deve parte do seu sucesso ao facto de ser mulher.

Em 1996, Luís de Moura Sobral compila alguns dos trabalhos que tinha vindo a publicar sobre pintura portuguesa num volume apenas, integrando aí os artigos que falam de Josefa d’Ayalla (Sobral, 1996).

No ano seguinte tem lugar, no Nacional Museum of Women in the Arts (Washington D.C.), exposição que, de colaboração com o Gabinete das Relações Internacionais do Ministério da Cultura português, é coroada com a publicação de mais um catálogo sobre a obra de Josefa de Óbidos (Carvalho e Pomerey, 1997). Nele, os textos e problemáticas apresentados por Vítor Serrão, Luís de Moura Sobral, Ana Hatherly na obra de 1993, *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco*, são traduzidos e ligeiramente adaptados/encurtados, contando-se, no entanto, com uma novidade, o texto produzido por Barbara von Barghahn (Carvalho e Pomerey, 1997, pp. 63-89), intitulado «*A Quest for Paradise and “Dulcedo Dei”: Love, Mysticism, and Josefa de Óbidos’s Secret Garden*

*of Virtues*», onde a autora se debruça essencialmente sobre a temática religiosa pintada por Josefa de Óbidos e sobre cada uma das suas vertentes. Mesmo na breve análise que faz das naturezas-mortas utiliza uma interpretação religiosa para as mesmas. Expõem-se ainda, pela primeira vez, duas obras que pertencem à Embaixada de Portugal em Washington, duas naturezas-mortas (Carvalho e Pomerey, 1997, pp. 186-189, n<sup>os</sup> 45. e 46.).

No início do novo milénio ocorre, entre Setembro de 2001 e Fevereiro de 2002, no Musée Jacquemart-André, em Paris, exposição intitulada *Rouge et Or: Trésors du Portugal Baroque*, e que nomeia igualmente o catálogo que a acompanha (Serrão, 2001). Tem a inovação de expor, pela primeira vez, quatro quadros de Josefa de Óbidos, até à data inéditos (Serrão, 2001, pp. 140-149, n<sup>os</sup> 25., 27. e 28.), bem como apresentar variado conjunto de peças metálicas, de barro e de vidro contemporâneas da pintora e com semelhanças formais às por ela representadas, algumas das quais provenientes de meio arqueológico, como as provenientes do Convento de Santa Ana (Lisboa) (Serrão, 2001, pp. 194-198, n<sup>os</sup> 60. e 61.) e hoje no Museu Nacional de Arqueologia.

Pequeno roteiro, editado em 2003, pretende guiar um percurso pelos vinte e três quadros de Josefa d'Ayalla e treze de seu pai que subsistem ainda nos locais originais, e para os quais foram projectados e executados, na região obidense, antecedido de uma breve resenha bibliográfica e artística de Josefa de Óbidos (Serrão, 2003). Trata-se de proposta agradável mas sem com isso trazer qualquer inovação ao conhecimento da pintora.

Pela comemoração do terceiro centenário do nascimento de Baltazar Gomes Figueira, organizou-se, em Óbidos, exposição a ele dedicada – *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674). Pintor de Óbidos “que nos paizes foi celebrado”* (Estrela, Gorjão e Serrão, 2005). Aqui enaltece-se a obra deste não poucas vezes esquecido e/ou relegado para segundo plano quando comparado com a filha. Fruto de profunda investigação foi possível apurar que, ao invés de ter ficado confinado a uma vivência regional em Óbidos, Baltazar Gomes Figueira era sim “*um zeloso funcionário da Casa de Bragança, instalado amiúde na corte de D. João IV e de D. Afonso VI, aí prestando serviços diversos e exercendo a sua arte tão erudita quanto internacionalizada*” (Estrela, Gorjão e Serrão, 2005, p. 9). Reclassificam-se ainda algumas obras, antes atribuídas a Josefa d'Ayalla e que agora se encaram como pertencentes ao seu pai.



Em 2009, Vítor Serrão escreve o volume 11 da colecção *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, intitulado *A Pintura Maneirista e Proto-Barroca*. Aí dedica um capítulo à “escola de Óbidos”, começando por evidenciar a obra de Baltazar Gomes Figueira, destacando as suas vastas qualidades enquanto pintor de naturezas-mortas e paisagens, passando posteriormente para a sua influência e percurso artístico de Josefa de Óbidos (Serrão, 2009).

No ano seguinte, Carla Alferes Pinto publica o volume 3 da série *Pintores Portugueses*, dedicado a Josefa de Óbidos (Pinto, 2010), onde, uma vez mais, se procura traçar o percurso de vida da autora, bem como a análise da sua evolução artística intimamente ligada à influência paterna. Segue para uma interpretação de algumas das obras que considera mais emblemáticas da pintura de Josefa de Óbidos através de uma nova perspectiva mais sensorial e refrescante de olhar as suas telas, em que “*A visão, o tacto, o olfacto, o paladar e a audição guiaram as escolhas dos elementos que foram seleccionados em cada tela*” (Pinto, 2010, p. 63).

No mesmo ano, está patente na Fundação Calouste Gulbenkian exposição nomeada *A Perspectiva das Coisas: A Natureza-Morta na Europa. Primeira parte: Séculos XVII-XVIII*, onde são expostas algumas das obras de Josefa de Óbidos a par das de alguns dos maiores nomes europeus (Dias, 2010).

## 2. A pintura como documento de quotidianos – o Século XVII

Não obstante os particularismos que a pintura proto-barroca teve em Portugal, ela desenvolve-se num quadro europeu de transformação ideológica, religiosa e, forçosamente, iconográfica.

Neste sentido, a pintura adquire um papel preponderante na arte seiscentista que se caracteriza pelo realismo, cores intensas e amplos contrastes claro-escuro, luz-sombra.

A principal característica da pintura barroca é a tendência para o realismo, objectivo conseguido através de três vertentes. Por um lado, alteração do espaço pictórico que se procura ser o mais próximo possível do real. Por outro, a imagem pintada procura englobar o observador na cena representada. Por último, deixa de se encarar a figura humana como elemento central, passando a ser-lhe dado o mesmo relevo que aos restantes objectos ou, em certos casos, a ganharem estes o destaque.

A imagem religiosa reveste-se de enorme importância. No entanto, uma outra estética, que há muito era pouco considerada, tanto pelos artistas como pelo público, começa a emergir – a natureza-morta. Tendo actuado sempre como complemento das figurações representadas, a natureza-morta adquire agora um papel principal.

São inúmeros os mestres que se dedicam a este tipo de representação, seja nos meios arreigadamente tridentinos do Sul da Europa (Itália, França, Espanha), como nos protestantistas do norte europeu (Flandres, Países Baixos).

### 2.1. Autores Estrangeiros

A Itália surge então como o berço deste movimento, arreigadamente católico, em que os pintores adquirem um papel de intermediários da mensagem que se pretende passar aos fiéis.

Caravaggio reveste-se assim de uma importância incontornável. Tido como percutor do tenebrismo, debruçando-se sobre temas de vida quotidiana, alterando a composição e colocação das personagens, veiculando imagens sombrias através dos efeitos de luz que desenvolve, com a gradação progressiva do tom de fundo que permite evidenciar a figura, e assim deixa de ser visto como tela, elemento contrastante onde se posiciona uma determinada figura e sim como elemento integrante de toda a

composição. Expoente desta técnica é a *Vocação de São Mateus*, em que as gradações de castanhos se fundem entre as figuras e a parede, conferindo-a de dinamismo, ao mesmo tempo que nos remete para uma cena quotidiana, com o ambiente, mobiliário e vestuário. Igualmente, é com ele que a natureza-morta passa a gozar de um papel principal que era até então inexistente, e que tem o seu auge na pintura *Cesto com frutos*, em que o realismo e o *trompe-l'œil* são levados ao extremo.



*Cesto com frutos*. Caravaggio, c. 1596,  
(<http://www.wikipaintings.org/en/caravaggio/basket-of-fruit-1596-1>).



*Vocação de São Mateus*. Caravaggio, c. 1600,  
(<http://www.wikipaintings.org/en/caravaggio/calling-of-saint-matthew>).



*Companhia à mesa*. Nicolas Tournier  
(<http://www.wikipaintings.org/en/nicolas-tournier/company-at-the-table>).

Um dos artistas influenciado pela sua obra e que depois preconiza o desenvolvimento deste estilo pictórico em França é Nicolas Tournier, que trabalhou em Roma entre 1619 e 1626. Bom exemplo é o seu quadro *Companhia à mesa* que joga com os castanhos da parede para integrar as personagens, como Caravaggio, e ao

mesmo tempo nos faculta uma belíssima composição que nos proporciona numerosa informação, seja de mobiliário, com as magníficas cadeiras de madeira e tecido, das roupas e adornos, da alimentação, com a representação de objectos e comida.

A Flandres, por seu turno, é dominada pela mestria de Peter Paul Rubens. Trabalhou em Itália, a partir de 1600, onde absorveu parte da estética que aí se desenvolvia, nomeadamente com Caravaggio mas essencialmente com Carracci, e também em Espanha, como embaixador do duque de Mântua, voltando depois a Antuérpia, de onde é natural. Torna-se um dos pintores mais requisitados do seu tempo, tendo trabalhado para toda a Europa e numa multiplicidade de tipos diferentes, desde alegorias religiosas, temas mitológicos, cenas, paisagens, batalhas e retratos. É nestes últimos que obtemos maior informação quanto aos vestuários, adornos e ambientes interiores, como se pode observar nos dois exemplos subsequentes.

Um nome que se distinguiu pela execução de retratos foi um de seus alunos e colaboradores. Seu conterrâneo, Antón van Dyck, aprende com o mestre flamengo tendo posteriormente ido para Inglaterra onde se torna o pintor da corte de Carlos I, influenciando grandemente a pintura, e a execução de retratos em particular, na Inglaterra seiscentista.



*Retrato de Ana de Áustria.* Rubens, 1621-1622,  
(<http://www.wikipaintings.org/en/peter-paul-rubens/portrait-of-anne-of-austria-1622>).



*Nicolas Trigault.* Rubens, 1617,  
(<http://www.wikipaintings.org/en/peter-paul-rubens/nicolas-trigault>).



Um dos traços distintivos da pintura holandesa de seiscentos é a quase ausência de pintura religiosa. Num contexto calvinista, em que as imagens eram proibidas nas igrejas, desenvolve-se a pintura de retratos, paisagens, flores, animais e variadas naturezas-mortas.

Um dos nomes maiores da pintura holandesa barroca foi Johannes Vermeer. Os seus quadros centram-se, maioritariamente, na representação de pequenos espaços interiores burgueses, iluminados através de uma janela, nem sempre representada, e com uma figura central, muitas das vezes a única. Pintou ainda paisagens urbanas, de Delft.



*Jovem adormecida à mesa.* Vermeer, c. 1657  
(seg. Schneider, 2004, p. 26).



*A rendeira.* Vermeer, c. 1669-70  
(seg. Schneider, 2004, p. 63).



*Mulher com jarro de água.* Vermeer, c. 1664-65  
(seg. Schneider, 2004, p. 64).



*A leiteira.* Vermeer, c. 1658-60  
(seg. Schneider, 2004, p. 65).

Como se pode observar nos exemplos apresentados, é um exímio pintor de cenas domésticas, com toda a pormenorização que esse tipo de cenas acarreta. Desde a pormenorização individual de cada figura, aos aspectos da sala ou casa representadas, à atenção prestada aos tecidos, aos objectos que compõem as cenas, ou mesmo num toque de erudição como no caso da *Mulher com jarro de água*, em que se pode observar na parede parte de um mapa da Holanda, elemento representado variadas vezes por Vermeer denotando riqueza, já que era uma novidade ainda cara à época, e erudição, com o recente desenvolvimento da cartografia que contudo era já tida como uma ciência relevante.

Outro foi, sem dúvida, Rembrandt, que se notabilizou num estilo tenebrista, com pinturas de retratos, auto-retratos e cenas bíblicas, mas também com a execução de gravuras. No entanto, apesar de indiscutível a excelência deste artista, não nos proporciona grande informação de quotidianos já que não seria esse o seu foco de interesse e sim a figura humana como elemento principal.

Pintor excelso de cenas de género foi, indubitavelmente, Jan Steen. Dois dos seus mais conhecidos trabalhos são, sem dúvida, a *Cozinha rica* e a *Cozinha pobre*. Exemplos máximos do que é possível transmitir em termos de vivência quotidiana, os seus trabalhos revelam o equilíbrio perfeito entre os interiores representados, as pessoas, a comida e os objectos, utilizados ou simplesmente presentes na divisão. Apresenta-nos verdadeiras janelas na história, importantíssimas para quem estuda esse período.



*Cozinha rica*. Jan Steen, c. 1650  
(<http://www.wikipaintings.org/en/jan-steen/fat-kitchen>).



*Cozinha pobre.* Jan Steen, c. 1650 (<http://www.wikipaintings.org/en/jan-steen/lean-kitchen>).



*Na taberna.* Jan Steen, 1660 (<http://www.wikipaintings.org/en/jan-steen/in-the-tavern-1660>).

No que concerne a natureza-morta, existiram igualmente nomes relevantes na pintura holandesa, com Abraham van Beijeren, Jan Davidsz de Heem, Pieter Claesz, Willem Claesz Heda, entre outros. Torna-se popular a representação ostensiva de objectos de luxo, caros e exóticos.



Numa realidade diametralmente oposta, no que à religiosidade diz respeito, temos a sociedade espanhola, arreigadamente cristão e estritamente cumpridora dos ditames tridentinos.

A maioria da pintura espanhola seiscentista debruça-se sobre temas religiosos, não só derivado da forte influência que a Igreja Católica teria nesta sociedade mas também pela grande importância que esta tinha enquanto cliente. Fazendo-se valer do seu papel ante os contratados, a igreja dita regras e limites, não só quanto aos temas escolhidos para serem pintados como também na forma como estes seriam tratados.

O retábulo é revestido de maior importância, com composições de vários quadros cada um, e multiplicando-se do altar principal para as capelas e altares laterais. Logo aqui aumenta exponencialmente a procura de artistas. Proliferam as imagens dos santos de maior devoção e tidos como mais “adequados” ao pensamento tridentino, como Santa Teresa, São Jerónimo, Maria Madalena, São José ou a Virgem Maria, assim como os temas evangélicos, como a Última Ceia, na mesma medida em que se vê diminuir o número de representações do Antigo Testamento. Tudo no intuito de reforçar a Igreja Católica e desacreditar os ideais protestantistas, utilizando a arte, e neste caso a pintura, como forma de transmissão de mensagem.

No entanto, a temática religiosa não é exclusiva, desenvolvendo-se do mesmo modo temática profana, que marcou a pintura espanhola da época, principalmente devido à sua qualidade, proliferando os *bodegones* e os retratos.

Os *bodegones* espanhóis distam das naturezas-mortas do norte da Europa principalmente pela simplicidade, sobriedade, luminosidade tenebrista e simetria geometrizarante que expressam. Juan Sánchez Cótan, pintor da escola de Toledo, aparece-nos como o paradigma deste estilo, marcando a forma como ele se desenvolve na Península a partir dele. Um exemplo desta formulação é o quadro *Natureza-Morta com Aves de Caça*, onde se pode observar uma das inovações introduzidas por Cótan nas suas naturezas-mortas, a utilização de um vão de janela para enquadrar e perspectivar a composição, o que, em contraste com um fundo negro permite realçar cada um dos elementos representados. Contudo as suas obras apenas nos permitem observar os ingredientes gastronómicos da época, não o sítio, nem os utensílios em que eram preparados e consumidos nem por quem.





*Natureza-morta com aves de caça.* Juan Sánchez Cótan (seg. Dias, 2010, p. 72).

Um outro nome se destaca no que aos *bodegones* diz respeito. Francisco de Zurbarán, pintor sevilhano que se distinguiu na pintura religiosa mas que também pintou algumas obras deste estilo que sobressaem pela sobriedade que lhes impregna, são representações realistas, pautadas por uma simplicidade geometrizante.



*Natureza-Morta.*

Francisco de Zurbarán, c. 1633 (seg. <http://www.wikipaintings.org/en/francisco-de-zurbaran/still-life>).

Sem que se conheça nenhum quadro de natureza-morta mas transmitindo-nos inúmeras informações quanto à vida seiscentista em Espanha temos Diego Velázquez. Especializado em retratos, apresenta-nos variadíssimas obras da família real, mas também de outras personagens, nobiliárquicas ou não, como o aguadeiro ou os bobos, a quem dedicou o mesmo empenho e seriedade na representação. Apresenta-nos igualmente algumas cenas de género, como *Velha fritando ovos*, *Três músicos*, *O Pequeno-almoço*, *O Almoço*, ...



*Velha fritando ovos*. Velázquez, 1618  
(seg. Wolf, 2004, p. 10).



*O Almoço*. Velázquez, 1620  
(seg. <http://www.wikipaintings.org/en/diego-velazquez/the-lunch-1620>).



*O aguadeiro de Sevilha*. Velázquez, c. 1620  
(seg. Wolf, 2004, p. 12).



*Retrato de corpo inteiro de Filipe IV*. Velázquez, 1631/32 (seg. Wolf, 2004, pp. 32, 34).

## 2.2. Autores Portugueses

A pintura proto-barroca em Portugal, como em tantos outros locais, divide-se em dois tipos distintos, o religioso e o profano. Neste, podemos incluir as naturezas-mortas, as paisagens e os retratos.

A pintura portuguesa seiscentista encontrava-se enquadrada pelos valores tridentinos assim como pelas convulsões restauracionistas. Neste clima de instabilidade, aliado “à morte sucessiva de vários pintores de grande qualidade, como Gregório Lopes, já desde meados do século XVI que a pintura portuguesa se vinha afirmando sobretudo como objecto cultural com eficácia religiosa” (Pereira, 1995, p. 12).

A pintura religiosa revela, assim, menos a personalidade do artista e mais os cânones religiosos mimetizados através de gravuras, muitas das quais importadas dos mestres italianos e espanhóis.

Não podemos esquecer que, a pintura portuguesa seiscentista herda um contexto sociopolítico da União Ibérica, em que grande parte da nobreza e dos artistas portugueses se encontravam intimamente ligados a Espanha. Sejam os artistas portugueses que se encontravam em Espanha a trabalhar e a absorver todo o tipo de influências, como a nobreza portuguesa que reside na corte madrilena e que, neste âmbito, é retratada por artistas espanhóis.

Assim, com o dealbar restauracionista observa-se um ressurgir do espírito e orgulho nacionalistas, aspecto bem presente no incremento da pintura de retratos que consolidam uma nobreza e aparelho de estado convictamente portugueses. Nas palavras de Reinaldo dos Santos: “Este século de pintura é o reflexo de uma época cujas obras têm antes de mais nada valor documental – através dos quais o passado ressuscita. As modas, a indumentária, o mobiliário, os monumentos, o teatro, tudo enfim é documento e iconografia” (Santos, 1943, p. 39).

Contudo, não é só através dos retratos que esta realidade perpassa. Também na iconografia religiosa, não obstante os condicionalismos tridentinos, se observa uma miríade de informação relativa às vivências da sociedade que enquadra os artistas que a representam.

Seja através do ambiente onde as personagens então inseridas, à indumentária, ornamentações, jóias, mobiliário, independentemente dos cânones que limitam as cenas

e as personagens que é aceitável representar, todo um manancial de informação chega até nós através dessas representações.

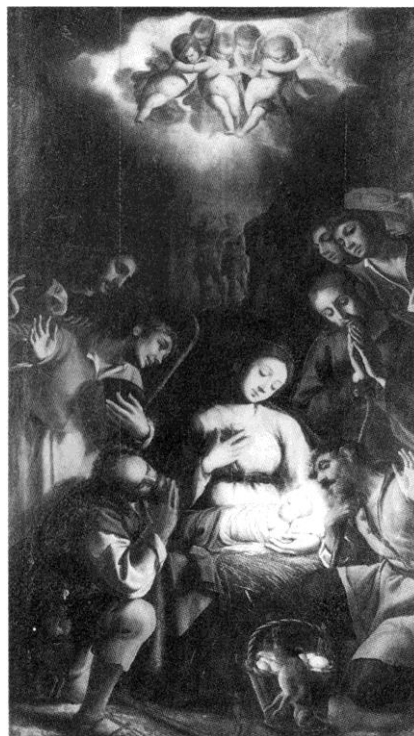
Um dos nomes maiores da pintura religiosa seiscentista é André Reinoso, lisboeta, com actividade conhecida entre 1610 e 1641, e “*correspondendo plenamente ao novo gosto naturalista e tenebrista de tipo sevilhano*” (Serrão, 1993, p. 28).



▲ *Santa Maria Madalena e Santa Clara ladeando um vaso de flores*

► *Adoração dos Pastores*

André Reinoso, Museu Nacional de Arte Antiga  
(seg. Serrão, 1993, p. 29).



Como se vê nos dois exemplos, seja no caso de *Santa Maria Madalena e Santa Clara*, onde se opta por introduzir uma jarra de flores entre as duas santas, ou no caso da *Adoração dos Pastores*, onde se pode observar cesta de vime aos pés da Virgem, existem sempre apontamentos de contemporaneidade que podemos apreciar.

Outro expoente da pintura seiscentista eternizou-se na pintura de retratos e fez do domínio da luz e do contraste claro-escuro uma arte. Domingos Vieira, o *Escuro*, cuja actividade se conhece entre 1627 e 1678, realizou variados retratos, entre eles *D. Miguel de Almeida*, *D. Maria de Melo*, *D. Isabel de Moura*, e o seu marido, *D. Lopo Furtado de Mendonça*, obras que enlevam o vestuário e a estética da época.





*D. Isabel de Moura*, Domingos Vieira  
(seg. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:O\\_escuro\\_-\\_Retrato\\_de\\_D.\\_Isabel\\_de\\_Moura.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:O_escuro_-_Retrato_de_D._Isabel_de_Moura.jpg)).



*D. Lopo Furtado de Mendonça*, Domingos Vieira  
(seg. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Lopo\\_Furtado\\_de\\_Mendon%C3%A7a\\_-\\_Domingos\\_Vieira\\_-\\_1635.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Lopo_Furtado_de_Mendon%C3%A7a_-_Domingos_Vieira_-_1635.jpg)).

No mesmo período em que a nobreza procurava marcar a sua imagem, também a Casa Real sentia necessidade de se afirmar no país recentemente saído do domínio filipino. Assim, D. João IV escolhe um dos seus pintores dilectos, José de Avelar Rebelo, para executar o seu retrato, em 1649.

Este serviria para marcar uma posição política e ideológica, com a inclusão da legenda “JOANNES IV REX PORTVGALLIA” e do escudo com as armas de Portugal, no canto inferior direito da composição. Podemos, ainda, observar vários aspectos de vivência, com a couraça e a espada, que nos apresentam indumentária bélica, aliada aos sapatos, à cortina drapeada e a arca de madeira, com ferragens metálicas, coberta com uma toalha e que nos apresenta um ambiente palaciano.

A par destes ambientes interiores desvendados através de composições religiosas e retratos, também as representações de paisagens nos proporcionam informações preciosas.



Retrato de D. João IV, Avelar Rebelo (seg. Pereira, 1995, p. 15).

Neste campo, não obstante o reduzido número de obras que lhe são atribuídas, um dos artistas que se destaca neste género pictórico é Filipe Lobo. Na *Vista do Mosteiro e Praça de Belém*, assinada e datada de 1650, pode-se identificar uma realidade hoje desaparecida ou adulterada. Por um lado a linha de costa, que actualmente se encontra bastante mais afastada do Mosteiro, por outro, o próprio Mosteiro que hoje observamos não se trata do edifício original mas sim resultado de restauros oitocentistas, esta representação de Filipe Lobo constitui assim um documento de relevo quanto ao edifício antes dos restauros. Documenta-se igualmente, em primeiro plano, um chafariz que não chegou até aos nossos tempos, em torno do qual se desenvolve cena quotidiana, com as aguadeiras e seus cântaros, uns cavaleiros que passam, uma criança com um cão. São inúmeras as cenas retratadas nesta pintura, um pouco mais afastado observa-se um casal de posses a sair da igreja e a dirigir-se para um coche onde os criados os aguardam; um pouco à direita um grupo de jovens encontra-se junto a uma ponte hoje desaparecida; uma criada preta transporta uma cesta, cheia, à cabeça; ...





*Vista do Mosteiro e Praça de Belém, Filipe Lobo, MNAA (foto Vasco Vieira).*

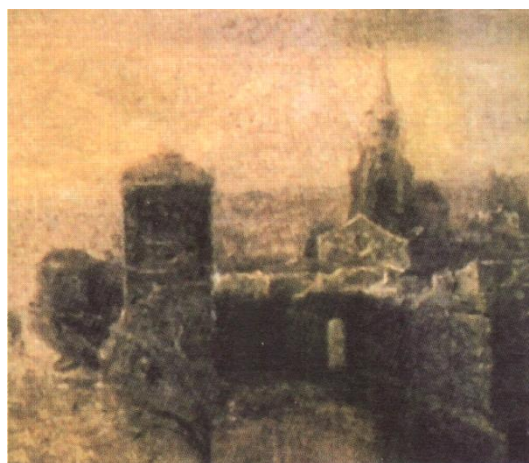


*Vista do Mosteiro e Praça de Belém, Filipe Lobo, MNAA – pormenor (foto Vasco Vieira).*



Outro nome maior da pintura de paisagens é Baltazar Gomes Figueira, pai de Josepha d'Ayalla. Segundo “*Félix da Costa Meesen, num tratado escrito poucos anos depois da morte do pintor obidense, o elogia como o sevilhano que nos paizes foi celebrado, indicativo precioso (nem sempre devidamente compreendido) que tais géneros de paisagem e natureza-morta, até então quase ignorados no panorama da arte portuguesa, passaram a contar, com Baltazar Gomes Figueira, com um mestre de excepcionais recursos*” (Estrela, Gorjão e Serrão, 2005, p. 9).

Tendo ficado sempre na sombra do nome da filha, tem-se vindo a identificar uma série de obras deste profícuo pintor, estudo consolidado na exposição realizada em Óbidos pelo tricentésimo aniversário do seu nascimento e consequente catálogo – *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674). Pintor de Óbidos “que nos paizes foi celebrado”* (Estrela, Gorjão e Serrão, 2005).



◀ *Nossa Senhora da Encarnação.*

▲ Pormenor do Mosteiro de Alcobaça como pano de fundo.

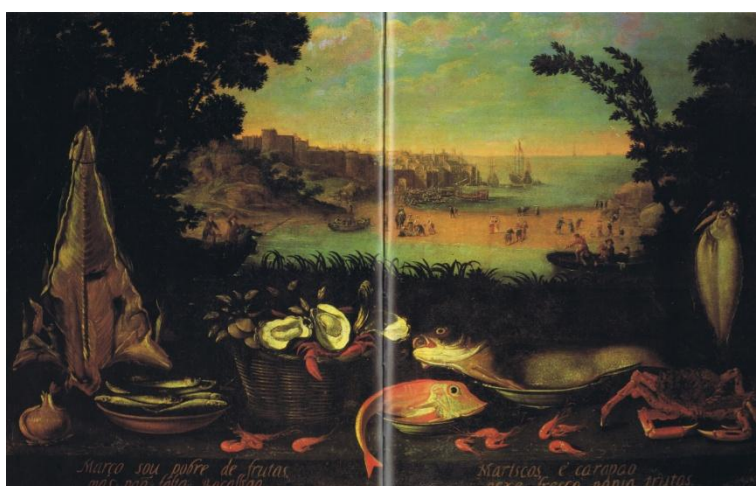
Baltazar Gomes Figueira (seg. Estrela, Gorjão e Serrão, 2005, pp. 16, 46).



Observa-se um domínio da representação de paisagens, essencialmente como pano de fundo de muitas outras representações, sejam religiosas, como a *Nossa Senhora da Encarnação*, ou profanas, como na série dos meses, que foi posteriormente mimetizada pela filha, em que se representam paisagens, em pano de fundo, enquadradas em primeiro plano por típico *bodegone*. Uma mesa encimada por frutas, vegetais, animais, barros, ..., todo o tipo de alimentos e ambiências específicas de cada mês do ano.



*Mês de Março*. Baltazar Gomes Figueira (seg. Estrela, Gorjão e Serrão, 2005, p. 154).



*Mês de Março*. Josefa d'Ayalla (seg. Serrão, 1993, p. 154).

Além das paisagens, ou aliadas a elas, sabe-se agora que Baltazar Gomes Figueira também desenvolveu habilmente a pintura de naturezas-mortas, ao estilo dos *bodegones* espanhóis que teria aprendido em Sevilha, com Zurbarán, ou com Sánchez Cotán, de Toledo. Como a *Natureza-morta com peixes e camarões*, do Museu de Évora, onde se observam gostos alimentares e utensílios patentes na vivência portuguesa da época, como a faca, um prato, que aparenta ser de faiança, grande alguidar vidrado e prato em cerâmica de cor vermelha.



*Natureza-morta com peixes e camarões.*

Baltazar Gomes Figueira (seg. Estrela, Gorjão e Serrão, 2005, p. 161).

Todas estas referências revelam, individualmente, pequenos apontamentos do tempo em que foram percebidas e transpostas para uma tela, ou outro suporte, pelos artistas que as realizaram. Transportam-nos para uma realidade que dista séculos da nossa, permitindo-se visionar a sua sociedade, seja pelos objectos que utilizam ou como os utilizavam, as roupas, jóias e mesmo os ambientes e edifícios que os rodeiam.



### 3. Josepha d'Ayalla

#### 3.1. Vida e obra

Desde os primeiros estudos versados sobre esta artista que várias dúvidas subsistiam, sendo uma das mais flagrantes a sua data de nascimento, facto que influiria, logicamente, na análise efectuada à sua obra, nomeadamente, na alegada precocidade do início da sua produção artística.

Tendo em conta a data da sua morte, a 22 de Julho de 1684, em Óbidos, o seu nascimento encontrava-se envolto em mistério.

Existia a dúvida sobre se teria nascido a 1630 ou a 1634, dúvida essa que foi alimentada pelo escrito *Memorias históricas e diferentes apontamentos, acerca das antiguidades de Óbidos desde o ano 308 antes de Jesus Cristo até ao presente, tirado dos historiadores portugueses e espanhóis, e manuscritos originais dos arquivos, de que se faz menção nestes apontamentos*, obra manuscrita, de 1850, atribuída ao beneficiado Silvestre José Seabra, onde se refere “*Morre a celebre pintora desta Villa, a illustre D. Josefa de Ayala e Cabreira, na idade de pouco mais ou menos de cinquenta anos (...)*” (Serrão, 1993, p. 14).

No entanto, a descoberta do assento baptismal de Josefa, datado de 20 de Fevereiro de 1630, por Alfonsa de la Torre, e da qual Vítor Serrão nos dá conhecimento, comprovou definitivamente o nascimento de Josepha d'Ayalla nesta data, em Sevilha (Serrão, 1993, pp. 18, 19).

Assim, filha do pintor português Baltazar Gomes Figueira e de mãe espanhola, D. Catarina Camacho Cabrera Romero, Josepha d'Ayalla e Cabrera, nasce em Sevilha, no ano de 1630, sendo baptizada a 20 de Fevereiro, na paróquia de S. Vicente de Sevilha e tendo como padrinho o pintor Francisco de Herrera, *el Viello*. Terá regressado a Portugal em 1634, data do baptismo do seu irmão, Francisco, na Igreja de Santa Maria, Óbidos (Serrão, 1993, p. 19).

Sabe-se que no ano de 1644 ingressa no Convento de Santa Ana, em Coimbra. Nada aponta para a sua intenção de professar votos, antes será mais seguro entender esta estada como resultante do seu trabalho com o pai, já que o Convento de Santa Ana de Coimbra pertencia ao ramo feminino da Ordem dos Ermitas de Santo Agostinho, para quem Baltazar Gomes Figueira se encontrava a pintar o retábulo da Igreja de Nossa



Senhora da Graça. Os ditames morais da época terão levado a esta escolha que, sem dúvida, terá moldado o percurso futuro da pintora já que aí recebeu formação ético-religiosa que a guiou nas suas produções religiosas ao longo da vida (Pinto, 2010, pp. 30-32).

É em Coimbra que pinta as duas primeiras obras que se lhe conhecem, duas gravuras a buril: *Santa Catarina*, assinada “*Josepha d’Ayalla em Coimbra, 1646*” e *São José*, assinada “*Josepha d’Ayalla 1646*” (Costa, 1931, p. [22]).



*Santa Catarina.*

Gravura a buril, 212x147 mm, assinada “*Josepha d’Ayalla em Coimbra 1646*” (seg. Serrão, 1993, p. 104).

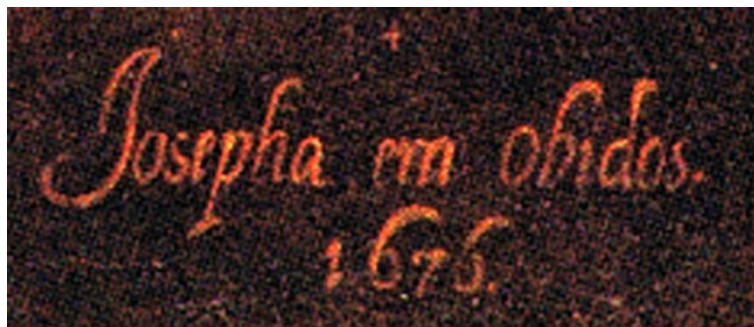


*São José.*

Gravura a buril, 82x58 mm, assinada “*Josepha d’Ayalla 1646*” (seg. Serrão, 1993, p. 105).

Não se sabe a data em que terá deixado Coimbra, contudo é certo que em 1653 estaria já a viver em Óbidos, uma vez que é dessa data a gravura *A Sabedoria*, executada para a edição dos novos *Estatutos da Universidade de Coimbra*, gravura essa assinada “*Josepha d’Ayalla Óbidos 1653*”.

É nesta vila que vai residir até ao fim da vida e que a ela fica intrinsecamente ligada com a assinatura que adopta em tantas obras suas: *Josepha em Obidos*.



Convém não esquecer que Óbidos pertencia à Casa das Rainhas e que, no conturbado período por que o país passava à data, em plena guerra da Restauração, fosse espectável que D. Luísa de Gusmão se encontrasse ciente da importância dos rendimentos que daí pudesse auferir mas também da necessidade de recrutar uma legião fiel e seguidora, tendo para isso criado organismos integrados na lógica do Estado, como o *Conselho do Despacho da Fazenda e Estado da Casa Senhoras Rainhas de Portugal*, e que lhe permitiam disponibilizar empregos e com isso “*Arregimentar um conjunto de funcionários de origem portuguesa permitindo-lhes criar uma elite de confiança que ia paulatinamente substituindo o anterior aparelho Habsburgo*” (Pinto, 2010, p. 34). Neste sentido, tem de se interpretar a vila de Óbidos como um local de proximidade com a Coroa e, logicamente, com a corte.

Em termos estilísticos, pode-se integrar a sua obra nos valores, que à época emergem, do «*tenebrismo proto-barroco*» (Serrão, 1985, [sem n.º de página] p. 12), conduzindo ao desenvolvimento de novos temas artísticos como o retrato ou as naturezas-mortas, associadas a novas concepções de espaço e cor, marcadas pelos contrastes entre luz/sombra, claro/escuro (Moura, 1993, p. 142). Utiliza uma paleta de cores quentes e violentas ao olho, em contraste com tons escuros e sombras (Pamplona, 1954, p. 156).

Como se poderá comprovar na descrição dos documentos com representações de cerâmica, Josefa privilegia a pintura sobre tela, esse facto não é exclusivo da autora mas engloba-se no movimento artístico daquele tempo em que se observa uma gradual substituição das pinturas sobre madeira pela utilização da tela. Um outro elemento característico daquele tempo é a utilização de estampas, que servem como modelo de inspiração à obra, facto também visível na pintura de Josepha d'Ayalla (Sobral, 1996, p. 16).

Mulher independente de seus pais, caso raro na época, nunca casou ou teve filhos desenvolvendo a sua vida na região de Óbidos, pintando, por gosto mas também por encomendas, assinando com o seu nome, gerindo e assinando contratos de arrendamento referentes a propriedades que possuía.

Morre a 22 de Julho de 1684, indo a enterrar na Igreja de São Pedro, Óbidos, por sua vontade. Deixa testamento escrito, o que não só nos revela as suas propriedades e posses, como a sua possível importância na vivência da localidade onde estava inserida desde criança, no entanto, o testamento nada refere no que respeita à sua actividade artística, aos seus painéis, telas ou cobres (Gama, 1986, p. 6).

### 3.2. Herança artística

Inserida numa sociedade em que os valores maneiristas estão em declínio e os do naturalismo tenebrista proto-barroco se afirmam e influenciada pelas obras de André Reinoso e de seu pai, Baltazar Gomes Figueira, Josefa d'Ayalla cresce absorvendo essas concepções estéticas, que cedo moldam o seu percurso artístico.

Desenvolve um gosto característico pelos *bodegones*, claramente de influência paterna, e pelas pinturas religiosas de matiz tenebrista de André Reinoso, como se habituara a observar nas igrejas obidocenses.

Não frequenta qualquer aula ou espaço de estudo, nomeadamente a nível de anatomia, já que esse tipo de estudos, em academia, estava vedado a mulheres (Pinto, 2010, p. 19). De igual modo, não tinha congéneres pintoras com quem trocar ideias e impressões, nem mesmo soluções estéticas. Além de seu pai não possuía quaisquer interlocutores, muito menos do sexo feminino, com quem discutir aspectos de feminilidade, contudo, esta faceta é bem visível no seu trabalho.

A esta parca convivência académica, o que para um artista pode ser dramático, alia-se a origem do seu sustento, ou seja, embora o seu património fosse crescendo ao longo da sua vida e detivesse algumas propriedades das quais auferia rendimentos, Josepha d'Ayalla apresenta-se como pintora e daí viveria, pelo menos numa fase inicial de sua vida.

Inserida, como já se viu, numa sociedade em reconstrução, marcada pelos ditames tridentinos, com claras dificuldades económicas e institucionais, que se tenta rea-

firmar enquanto potência europeia após anos de governação ibérica, em que o mercado artístico se encontrava marcado pelas encomendas das instituições eclesiásticas, e onde a própria sociedade civil se revela moldada por estes ensinamentos religiosos conservadores, como conservadoras vão ser as encomendas realizadas neste período (Pinto, 2010, pp. 28, 29).

Neste contexto, nota-se um volume maior de obras de temática religiosa, efectuadas certamente por encomenda, numa fase inicial da sua produção artística, sendo os trabalhos mais espontâneos e arrojadados, como as sumptuosas naturezas-mortas da Biblioteca Municipal Anselmo Braamcamp Freire (Santarém), pintados numa fase mais avançada da sua vida. Fase essa onde gozaria já de alguma liberdade estilística e, cremos, financeira, para não pintar já tão limitada pelos ditames das encomendas que recebia e, mesmo no caso de se tratar de obras encomendadas, poder ter maior liberdade artística quanto ao que pintava.

De forma algo singela e, pode-se mesmo dizer, um pouco ingénua, introduz notas de feminilidade na maioria suas obras. Tal pode ser constatado no modo como aborda alguns temas religiosos.

O *Casamento Místico de Santa Catarina*, um dos seus primeiros trabalhos, pintado aos dezassete anos, é um exemplo flagrante que se revela pleno de paixão e interpretação feminina, seja pelo ambiente, um quarto, com estrado coberto por sumptuoso tapete, os delicados tecidos bordados com que as personagens se vestem, as magníficas, contudo discretas, jóias, o pormenor de adicionar um animal de companhia, um pequenino cão, branco, adornado nas orelhas com duas jóias, são notas singelas mas marcantes de uma artista, mulher, e não uma mera replicação de um modelo ou de uma estampa.

O retábulo, existente em Cascais, com painéis que retratam a vida de Santa Teresa de Jesus, também é disso bom exemplo, seja através dos pormenores dos tecidos usados, as composições e expressões que utiliza, os embelezamentos feitos através das jóias, tanto nos cabelos, como alfinetes e pregadeiras, colares, terços...

Um tema amplamente recorrente na pintura de Josepha d'Ayalla é o Menino Jesus, seja enquanto Salvador do Mundo ou Romeiro, eternizou uma imagem terna, rechonchuda e corada, com longos cabelos loiros, com vestes delicadas, muitas vezes transparentes e com rendas, embelezado com tecidos bordados e delicadas jóias, não



raro envolto em suaves apontamentos florais. Nas palavras de Vítor Serrão (1993, p. 140), “*A severidade dos teólogos e visitantes tridentinos pouco fez abrandar, um pouco por todo o país, as representações, do género, que tocavam fundo no sentimento das populações beatas*”, era pois uma temática que estava em voga e que ela tão bem executou, aprimorou e tornou sua. Sendo, ainda hoje, uma das que mais facilmente se reconhece como dela.

Do mesmo modo, nas várias composições que fez da Sagrada Família conseguiu sempre transmitir uma noção de grande cumplicidade e familiaridade. Num exemplo pode ver-se cena que se desenrola numa divisão com mãe e filho a desenlearem um novelo e S. José, ao fundo, a tratar uma mesa, efectuando trabalho de carpintaria, no que podia ser apenas uma cena familiar (Serrão, 1993, p. 165). Noutro, as personagens surgem ao redor de uma mesa, em refeição, com variados pormenores, enfatizados pela eximia utilização da luz, provinda de um único ponto, uma vela, um toque de intimismo aqui delicadamente conseguido (vide 6. Catálogo, nº 29).

No entanto, não é nos temas religiosos que as suas características ímpares e individuais se vão destacar mas sim nas naturezas-mortas.

Aí, por oposição às composições austeras e cruas desenvolvidas pelo pai, bem como por muitos mestres europeus, onde a perícia técnica é evidente, Josefa ilude as suas capacidades técnicas com composições de tal modo apaixonadas e gulosas que o observador só desejaria que estivessem ao alcance da mão, e da boca.

Aos elementos simples, e amplamente utilizados por outros artistas, como as caixas, em madeira laminada, ela acrescenta pormenores que lhes conferem uma outra aura, com a introdução de delicados panos, finos e com rendas, pormenor dispendioso, utilizado para forrar o interior das ditas, singelas, caixas, sobre os quais são colocados delicados doces, coloridos e de aspecto apetitoso (vide 6. Catálogo, nº 11). Utiliza-as igualmente para servir pão-de-ló, como o que ainda actualmente é produzido na região Oeste, especialmente em Alfeizerão, provocando o observador através da introdução de uma colher que revela o seu característico interior (vide 6. Catálogo, nº 9 e 16).

Os doces adquirem um papel preponderante na sua pintura, seja como elementos principais das composições mas também como pequenos apontamentos, coloridos, decorativos, de composições mais complexas. São muitos os doces representados, do simples pão-de-ló, folar da Páscoa, a queijadas, bolos de amêndoa, doces de colher

(doce de gila, provavelmente), rebuçados de açúcar, confeitos de amêndoa, assim como a própria forma como estão apresentados, sejam bolos inteiros, ou cortados em porções, taças e caixas cheias de bolos e rebuçados, outros simplesmente espalhados, como uma nota de cor, sobre a mesa negra, ...

Outro requinte, muito seu, passa pela utilização, já referida, de delicados tecidos, bordados, com cores vibrantes ou alvos e translúcidos, com singelas aplicações de rendas. A estes junta-se as belas e coloridas fitas utilizadas para prender e pendurar os púcaros aos cântaros, que guardariam a água que através deles se bebia, mas também como elemento decorativo de outras peças, como garrafa de vidro (vide 6. Catálogo, nº 17).

Uma outra característica bastante emblemática dos seus trabalhos é a utilização de flores, como elemento decorativo, seja em grandes arranjos e cercaduras, seja através de pequenos apontamentos florais ou mesmo pequenas flores espalhadas ao longo das composições.

Ainda, distintivo principalmente nas naturezas-mortas, a utilização que faz de grandes peças cerâmicas, profusamente decoradas, típicas do período barroco, como os púcaros modelados, ou os cântaros com incrustações de quartzos brancos, a par de porcelanas e faianças variadas.

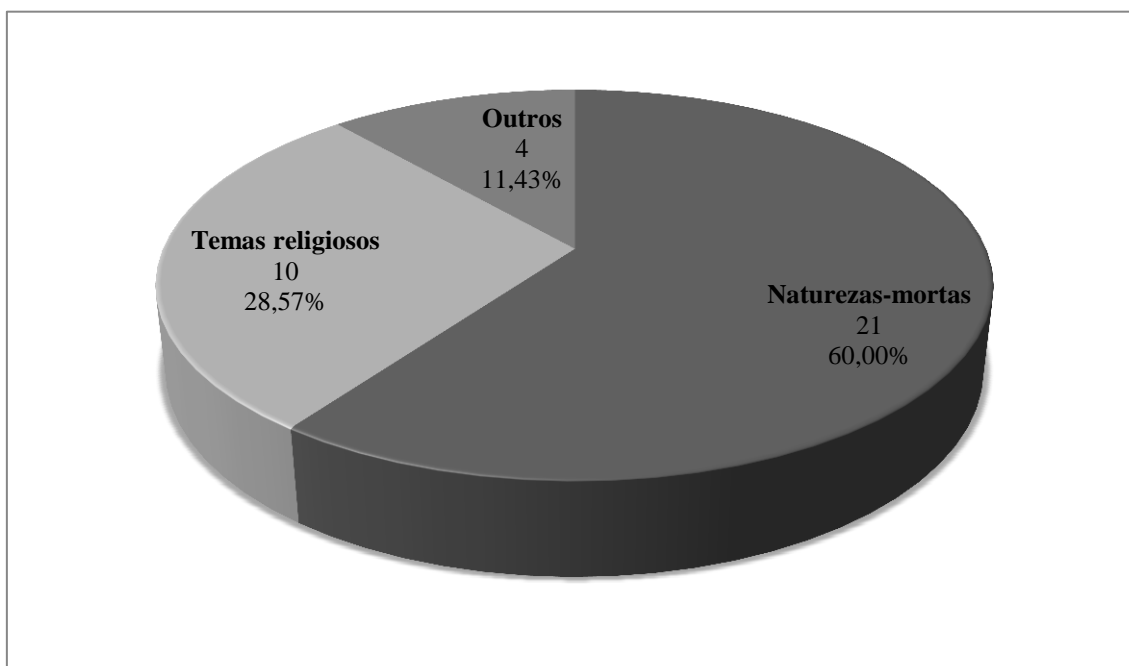
Todas estas características conjugadas na obra de uma grande artista, ainda para mais de sexo feminino, terão marcado a sociedade que adquiriria as suas obras, da mesma forma que ainda hoje, mais de três séculos volvidos, continua a despertar interesse e paixão.

Contudo, não são muitos os seguidores, da sua obra. Os que se conhecem, nomeadamente os que estiveram presentes na exposição realizada em 1991 no Palácio da Ajuda (Serrão, 1993, pp. 272-281), Luís de Almeida, Alferes António Pinheiro do Lago, Francisco de Araújo e José Pereira da Costa são francamente inferiores ao génio inocente de Josepha d'Ayalla. Além de serem todos de sexo masculino, apresentam meras réplicas de alguns dos seus quadros mas de forma bastante mecânica, sem qualidade técnica e sem expressividade, sem um toque da emoção que ela transmite em tudo que pintou.

Deste modo, parece-nos que o seu legado ficou mais nos trabalhos que deixou, no seu gosto pela pintura por demais evidente nas suas obras e na sua afirmação enquanto mulher, do que nos seguidores que possa ter tido.

#### 4. A pintura de Josepha d'Ayalla – Temas

Na análise que se fez de quadros com representações de objectos (conf. 6. Catálogo), verificámos que, das cerca de 103 obras, publicadas, atribuídas a esta artista, foi possível reconhecer representações, dos objectos em estudo no presente trabalho, em trinta e cinco, o que equivale, sensivelmente, a um terço. Estas podem, por sua vez, ser distribuídas em três categorias temáticas: naturezas-mortas (60%); temas religiosos (28,57%); outros temas (11,43%).



Dispersão dos quadros que contêm representações de objectos por temáticas.

##### 4.1. Naturezas-mortas

A natureza-morta é um género da pintura onde se representa, essencialmente, seres inanimados, sejam elementos naturais, como legumes, frutas, animais, flores, plantas, conchas, ou artificiais, como copos, livros, pratos, facas, jóias, moedas, etc. Com origens na Antiguidade Clássica, pode surgir como género isolado, e válido por si só, ou como elemento de uma composição mais abrangente, seja ela paisagem, retrato ou mesmo cenas religiosas.

Neste sentido, parece-nos natural que, dos quadros nos quais foram identificadas representações de objectos, 21 exemplares, ou seja 60%, pertençam a esta categoria temática. De igual modo, é natural que a maioria dos objectos identificados o fossem

nesta temática, 63%, o que equivale a 63 objectos, num total de 100 identificados, perfazendo uma média de 3 peças por quadro.

Podemos observar que em todos os 21 casos em apreço a artista optou pela representação da composição sobre uma mesa, que cria um plano fixo, mas real, para a pintura. Plano esse que continua para lá dos limites do quadro e que por isso integra o observador na pintura, tornando-o parte da mesma, sendo um recurso amplamente utilizado pelos mestres do *bodegone*.

Verifica-se que apenas em dois quadros, *Natureza morta com jarra e flores* (nº 3. do catálogo) e *Natureza morta com bandeja com queijos, frutos e flores* (nº 13. do catálogo), estamos perante um elemento isolado, sem mais nenhum objecto a completar a composição.

Por norma, os utensílios de barro e/ou metal integram composições onde se conjugam com frutos, legumes, doces, e onde são acompanhados por cestos de verga e caixas laminadas de madeira.

Acresce a utilização de tecidos finos e rendados, que surgem a cobrir delicadamente elementos de doçaria ou frutas e que nos transmitem uma noção de serenidade e ingenuidade aos seus quadros.

Observa-se, de igual forma, a utilização de deleitosas fitas de tecido que formam laços. Estes podem revestir-se de cariz meramente decorativo, como no quadro *Natureza morta com prato de prata, bolsa de couro, caixa, barro e vidro* (nº 17. do catálogo), mas também, não negando a matiz decorativa, igualmente com um intuito prático, já que surgem amiúde associadas às asas de delicados púcaros, como forma de os pendurar. Neste sentido podemos observar a pintura existente na Biblioteca Municipal Anselmo Braamcamp Freire (Santarém), *Natureza morta com doces e barros* (nº 11. do catálogo), onde se constata que dois dos púcaros se encontram suspensos, por tais laços, nas asas de grande cântaro como que a sugerir que estariam aí para serem utilizados quando existisse a necessidade de daí se beber água, ou outro líquido.

Pequenas flores surgem, em variados casos, como adorno das composições, assim como elementos de equilíbrio da simetria e de utilização do espaço. Do mesmo modo, recorre a pequenos doces e rebuçados, espalhados sobre as mesas, para equilibrar as composições.

Em todos os casos os alimentos parecem dispostos de forma a serem consumidos e apreciados, quer seja por estarem cortados em pequenas porções, ditas individuais, como por muitas das caixas se encontrarem abertas, revelando o seu interior. De igual forma sucede com as taças que, aparentemente, contêm marmelada e que se encontram destapadas, o que não aconteceria se fossem para ser guardadas, já que deste modo estragar-se-iam com maior rapidez. A isto acresce que, pelo menos em três situações, não só se encontram abertas como têm uma colher mergulhada no seu conteúdo, sugerindo que nela se segure para se retirar uma porção. Além dos doces também as frutas, nomeadamente os melões, são representados cortados ou abertos, evidenciando por vezes a faca com que se executou tal operação.

Todas estas formulações parecem convidar o observador a deixar-se tentar pela pintura e imaginar-se fazer parte desta, uma das características primordiais da pintura barroca.

#### 4.2. Temas Religiosos

Pouco mais de um quarto dos quadros que possuem representações de objectos retratam temas religiosos (28,57%), num total de 10 obras.

Verifica-se igualmente uma significativa redução do número de objectos representados, apenas vinte, o que diminui a média de objectos por cada quadro para dois.

Esta diminuição faz sentido, atendendo à temática, já que os objectos aqui adquirem um papel secundário, ou de complemento, sendo as figuras e os episódios religiosos que retratam o principal enfoque da pintura.

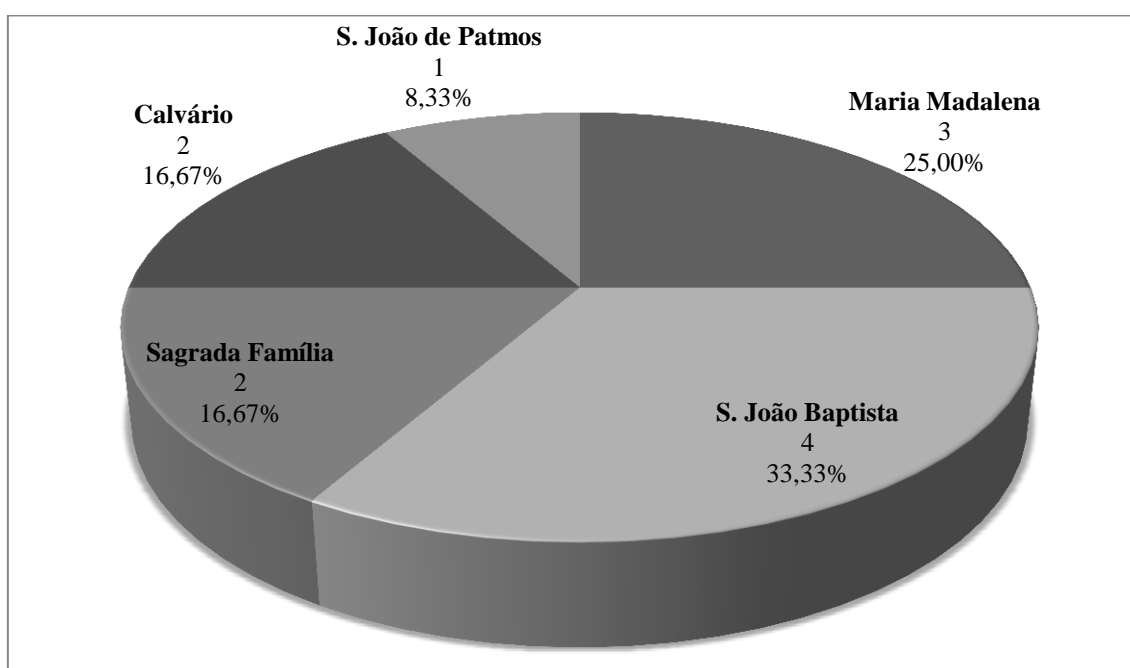
Neste sentido, destaca-se a representação de S. João Batista, seja enquanto criança, *S. João Batista Menino* (nº 31. do catálogo), ou da sua morte, através de três figurações, semelhantes entre si, do episódio de Salomé a apresentar a sua cabeça a Herodes.

Depois, com dois objectos cada, surgem-nos figurações de Santa Maria Madalena e da Sagrada Família e, com um quadro de cada temática, Calvário e S. João de Patmos.

O conjunto das dez obras com objectos representados revela-se tipicamente tenebrista, com focos de luz artificial em metade delas. Assim, surge uma candeia, em

*Santa Maria Madalena* (nº 23. do catálogo), e quatro castiçais, um a iluminar a mesa de refeições da *Sagrada Família* (nº 29. do catálogo) e um em cada figuração de *Salomé* (nºs 25., 26. e 27. do catálogo).

Não será de admirar que a única representação de um tinteiro surja em *S. João Evangelista em Patmos* (nº 24. do catálogo), aludindo para a tradição cristã de que nessa ilha teria estado exilado e aí escrito o texto do *Apocalipse* (Novo Testamento).



Dispersão de objectos por cada tema religioso.

#### 4.3. Outros

Nesta categoria contam-se quatro quadros que integram uma série que representa os meses. No caso específico identificaram-se objectos nos *Mês de Março*, *Mês de Maio*, *Mês de Junho* e *Mês de Julho* (nºs 32. a 35. do catálogo). Estes correspondem a 11,43% das pinturas com representação de objectos, com 15 objectos, o que perfaz uma média de 3,75 peças por quadro.

Trata-se, provavelmente, do conjunto de obras mais importante para analisar as diferenças técnicas entre Baltazar Gomes Figueira e Josepha d'Ayalla, pai e filha, a sua cumplicidade e aprendizagem. Isto porque, estudos recentes (Estrela, Gorjão e Serrão, 2005) demonstram que tal série foi, primeiramente concebida e pintada por Baltazar

Gomes Figueira, na segunda metade da década de 40, tendo posteriormente permanecido alguns dos quadros na oficina que partilhava com a filha, onde esta os terá observado e copiado, seja como um todo, sejam pormenores compositivos que transpõe para outros arranjos. Contudo, ainda hoje não se conhece a totalidade dos meses, nem na série pintada por Baltazar Gomes Figueira, nem na posteriormente replicada por sua filha.

Os quadros que compõem esta série apresentam pintura de cena, em pano de fundo, geralmente ornada com uma moldura floral, que cria a ilusão de uma janela para onde se olha para ver o desenrolar da cena. Em primeiro plano, sobre uma mesa, estão dispostos vários alimentos, característicos de cada um dos meses.



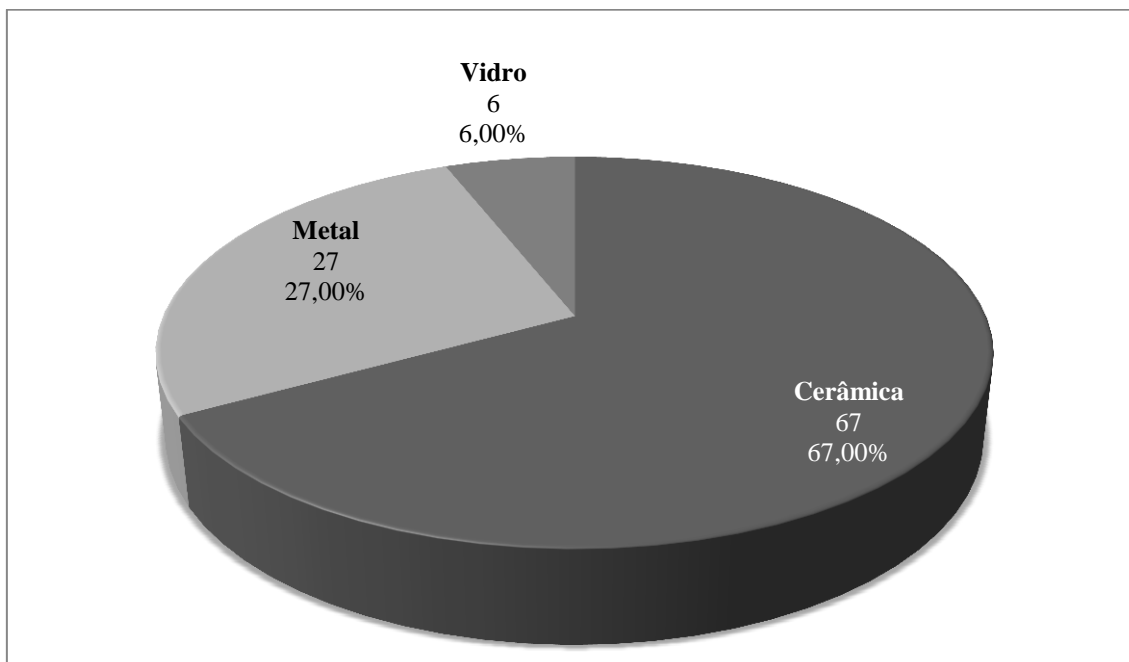


## 5. A pintura de Josepha d'Ayalla – Objectos

### 5.1. Materiais: Cerâmica, Metal, Vidro

Como referido na metodologia, optou-se por integrar no estudo, apenas o espólio produzido em cerâmica, metal e vidro, excluindo-se a cestaria e a joalharia.

Assim, identificaram-se 67 peças em cerâmica, 27 em metal e 6 em vidro, numa clara predominância dos objectos cerâmicos. Destes, reconheceram-se exemplares em cerâmica comum; cerâmica fina; cerâmica vidrada; faiança e porcelana.



Distribuição dos objectos identificados por matéria-prima.

A maioria das peças representadas são, efectivamente, em cerâmica, 67%, no entanto, os artefactos em metal surgem-nos aqui com uma representatividade de 27% o que, em contextos arqueológicos se revela bastante mais escasso.

Esta, mais frágil e bastante mais económica, a maioria pelo menos, proliferaria com muito maior abundância nos contextos seiscentistas. Mais ainda se atentarmos a que a maioria das peças aqui representadas são de prata, o que leva a crermos que

seriam conservadas e permaneceram por vezes até à actualidade em colecções e museus, ou foram derretidas para aproveitar o valor do seu metal.

Nos arqueossítios portugueses, no que ao metal diz respeito, encontram-se essencialmente peças em ferro, que não era passível de ser reutilizado, e em liga de cobre/bronze. Surgem também, claro, algumas excepções, com peças de prata e mesmo de ouro, nestes casos quase sempre objectos de adorno ou joalharia mais pequenos e mais fáceis de se perderem e, por isso, de chegarem até hoje.

Os vidros surgem, tal como em contextos arqueológicos, em número bastante reduzido, apenas 6%. Revelando-se artefactos bastante frágeis é natural que poucos chegassem até à actualidade, além de que à época seriam peças de prestígio e de custo elevado, por isso mais raras.

## 5.2. Formas

Optámos por realizar este estudo, com paralelos e integração cultural, tendo por base os mesmos critérios que orientaram a catalogação das peças, ou seja, principiando na cerâmica, e nesta da técnica mais simples para a mais complexa, passando para o metal e terminando no vidro.

As produções de cerâmica são, como podemos constatar, bastante variadas, bem como ampla é a sua variedade formal.

Neste sentido, as representações mais simples que encontramos são as de peças produzidas em cerâmica comum.

Uma das formas mais singela produzida em cerâmica comum e representada por Josepha d'Ayalla é, por certo, taça hemisférica que surge em três quadros (n<sup>os</sup> 10, 15 e 23 do catálogo).

Trata-se de recipiente de pequenas dimensões, corpo hemisférico e bordo espessado exteriormente, utilizado para consumo individual de alimentos, para guardar ou para os servir à mesa, como se vê da utilização que Josepha d'Ayalla lhe emprega, dispondo-o sobre a mesa, contendo o que parece ser um doce ou marmelada.

Peças semelhantes foram recolhidas em escavações um pouco por toda a região centro. Em Palmela, em contextos do séc. XVI (Fernandes e Carvalho, 1998, pp. 214, 225, 246, n<sup>os</sup> 109-116). Em Lisboa, na rua dos Correeiros (Trindade e Diogo, 2003) e na

Calçada de São Lourenço, em entulhos, dos séc. XVI/XVII (Diogo e Trindade, 2003), bem como em escavação realizada por Irisalva Moita no Hospital Real de Todos-os-Santos (actual Praça da Figueira) (Moita, 1964 e 1965, est. XXIV). Igualmente em Cascais foram recolhidos exemplares destas taças, em contextos dos séculos XVI/XVII, no Convento de N.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> da Piedade (Cardoso e Rodrigues, 2002, pp. 271, 279) e em contextos de finais do séc. XVI, na Sociedade Musical de Cascais e no Beco dos Inválidos (Cardoso e Rodrigues, 1999, pp. 202, 203, n<sup>os</sup> 27-29) e no Casal do Geraldo (Cardoso e Encarnação, 1990). Também em Sintra, contexto de finais do século XVI e século XVII providenciou peças afins (Ferreira, 2003, pp. 280, 281). Em Torres Vedras, em escavação na Azenha de Santa Cruz foi possível identificar semelhante forma (Luna e Cardoso, 2008, p. 264), em contexto dos séculos XV/XVI e um fragmento em estrato dos séculos XVI/XVII. Um pouco mais a norte, em intervenção levada a cabo no Convento de Cristo, em Tomar, em contexto datado entre a 1<sup>a</sup> metade do século XVII e o seguinte foram recolhidos exemplares de tais peças (Ferreira, 1994, p. 178, n<sup>o</sup> 320). Do mesmo modo, escavação realizada na vila de Óbidos, na Casa do Pelourinho, em 2002, possibilitou recolha de taças idênticas (Gonçalves, 2004).

Muito difundidas neste período são as bilhas e os cântaros. Ambas formas utilizadas para conter líquidos, muito em especial água, a primeira destina-se mais a servir e a ir à mesa, enquanto o cântaro, por possuir dimensões um pouco maiores, se adequa mais ao seu armazenamento e transporte de água, desde a sua origem, nomeadamente fonte ou poço, até à habitação, não excluindo que possa ser igualmente utilizado para servir e, em especial, os exemplares representados que parecem ser de reduzidas dimensões.

Josepha representa uma bilha, no quadro *Natureza morta com prato de prata, bolsa de couro, caixa, barro e vidro* (n<sup>o</sup> 17 do catálogo) enquanto o cântaro surge representado em cinco dos quadros estudados (n<sup>os</sup> 1, 9, 11, 16 e 34 do catálogo).

Identificaram-se restos de bilhas no Convento de S. Francisco, em Lisboa, contexto do século XVII (Ramalho e Folgado, 2002, pp. 265, 266), com colo estrangulado, no entanto não tão alto como o representado no quadro mencionado.

De norte a sul do país surgem cântaros, sem decoração, em contextos dos séculos XVI e XVII. Exemplos de tais ocorrências, em Lisboa, na Calçada de São Lourenço (Diogo e Trindade, 2003, pp. 207, 211), em Tomar, no Convento de Cristo (Ferreira, 1994, pp. 164-172), no Porto, na escavação da Casa do Infante (Barreira,

Dórdio e Teixeira, 1998, pp. 170, 171, fig. 46), assim como na Casa do Pelourinho, em Óbidos (Gonçalves, 2004).

No Convento de Cristo, Tomar (Ferreira, 1994, p. 193) e em Coimbra (Ferreira, 1995, p. 158, est. 5) surgem exemplares com asas em cordão de dois cabos como a asa de cântaro representado no quadro *Natureza Morta* (nº 1 do Catálogo).

No Convento de S. Francisco, em Lisboa, arqueossítio datado do século XVII, podem-se observar exemplares de cântaro com decoração incisa, composta por cartela e incisões diagonais ou linha ondulada (Ramalho e Folgado, 2002, pp. 263, nº 16), igualmente representados pela pintora obidense (nºs 1 e 34 do catálogo).

Na Azenha de Santa Cruz, Torres Vedras, identificou-se fragmento de bojo com decoração pedrada (Luna e Cardoso, 2008, p. 271). Infusa do Convento de Santa Ana, Lisboa (Sardinha, 1990-1992, pp. 492, 494), apresenta relevos de cerâmica, aplicados, em forma de botão, com incrustações de quartzo, na asa, como ocorre em cântaro representado no quadro *Mês de Junho* (nº 34 do catálogo), contudo, enquanto essa possui incrustações variadas e aleatórias, a peça pintada por Josepha apresenta quatro pedaços em cada relevo.

Decoração idêntica foi representada em três peças (nºs 9, 16 e 34 do catálogo) ainda que não tenhamos conseguido identificar, em contexto arqueológico, qualquer cântaro com este tipo de decoração no corpo. Da mesma forma, não conseguimos identificar qualquer peça que se assemelhasse ao cântaro, profusamente decorado, constante no quadro *Natureza Morta com doces e barros* (nº 11 do catálogo), seja no que à decoração modelada concerne como à própria asa e bico (?), algo extravagantes, que mostra e que, eventualmente, poderá constituir interpretação da autora.

A acompanhar a forma anteriormente mencionada não pode faltar tampa, de fecho hermético, normalmente de corpo troncocónico e pega central destacada. Peças afins foram recolhidas em Lisboa, na Calçada de São Lourenço (séc. XVI/XVII), sem qualquer decoração (Diogo e Trindade, 2003, pp. 208, 209, 213, nº 47).

No Edifício do Aljube, em Lisboa, em contexto datado de meados e 2ª metade do séc. XVI, recolheram-se exemplares desta forma, com decorações variadas (Santos, 2008, pp. 335, 336).

		Cerâmica												Metal							Vidro		Total				
		Bilha	Cântaro	Castiçal	Garrafa	Jarro	Pote	Prato	Púcaro	Salteiro	Taça	Tampa	Testo	Tinteiro	Salva de pé alto	Candeia	Colher	Faca	Prato	Pote	Tabuleiro	Tampa		Garrafa	Pequeno recipiente decorativo		
NATUREZAS-MORTAS	1. <i>Natureza morta</i>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	2. <i>Natureza morta</i>	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3
	3. <i>Natureza morta com jarra e flores</i>	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
	4. <i>Natureza morta: caixa com potes</i>	-	-	-	1	1	1	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	4
	5. <i>Natureza morta com potes de barro</i>	-	-	-	1	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3
	6. <i>Natureza morta: frutos e flores</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	2
	7. <i>Natureza morta com doces e flores</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
	8. <i>Natureza morta: flores, frutos e legumes</i>	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
	9. <i>Natureza morta: caixas, barros e flores</i>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1	-	1	-	-	-	-	-	-	1	-	-	5
	10. <i>Natureza morta: pote e cesto com queijos, figos e cerejas</i>	-	-	-	-	-	1	2	-	-	1	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	5
	11. <i>Natureza morta com doces e barros</i>	-	1	-	-	-	-	-	3	-	1	1	-	-	1	-	1	-	-	-	1	-	-	-	-	-	9
	12. <i>Natureza morta com doces e flores</i>	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1	1	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	4
	13. <i>Natureza morta com bandeja com queijos, frutos e flores</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
	14. <i>Natureza morta: cardo, melão, cenouras e prato com frutas</i>	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-	-	-	3
	15. <i>Natureza morta: cesta com cerejas, queijos, barros e figos</i>	-	-	-	-	-	1	1	-	-	1	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	4
	16. <i>Natureza morta: caixas, barro e flores</i>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3
	17. <i>Natureza morta com prato de prata, bolsa de couro, caixa, barro e vidro</i>	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	3
	18. <i>Naturezas mortas com caixas, flores e doces</i>	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
	19. <i>Natureza morta com caixas de frutos e flores</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1
	20. <i>Natureza morta: frutos e flores com pássaro e melão</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1	-	-	-	2
	21. <i>Natureza morta: frutos, cardo e cenouras</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	2
TEMAS RELIGIOSOS	22. <i>Madalena penitente</i>	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	
	23. <i>Santa Maria Madalena</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-	1	-	-	-	3	
	24. <i>S. João Evangelista em Patmos</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	
	25. <i>Salomé</i>	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	2	
	26. <i>Salomé apresentando a Herodes a cabeça de S. João Baptista</i>	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	2	
	27. <i>Salomé apresentando a Herodes a cabeça de S. João Baptista</i>	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	2	
	28. <i>Repouso na fuga para o Egipto</i>	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	
	29. <i>Sagrada Família</i>	-	-	1	-	-	-	3	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	6	
	30. <i>Calvário</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-	2	
	31. <i>S. João Baptista Menino</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	
OUTROS	32. <i>Mês de Março</i>	-	-	-	-	-	-	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3	
	33. <i>Mês de Maio</i>	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	
	34. <i>Mês de Junho</i>	-	1	-	1	-	-	-	2	-	-	1	-	-	1	-	-	1	-	-	-	-	2	-	-	9	
	35. <i>Mês de Julho</i>	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	
Total		1	5	4	4	3	6	12	9	1	11	7	3	1	8	1	3	3	6	2	2	2	5	1	-	100	

Distribuição das formas e materiais por cada quadro.

Manuela Almeida Ferreira (1995, p. 160, est. 7.1-3) identifica três tampas deste tipo, com decoração diversa, uma delas pedrada (est. 7.1), no entanto destaca-se que a incrustação dos pequenos fragmentos de quartzos são realizados sobre decoração incisa e não sobre aplicações plásticas, como surge representado nos quadros em apreço (n<sup>os</sup> 9, 16 e 34). De igual modo ocorre com peça identificada no Convento de Santa Ana, em

Lisboa (Sardinha, 1990-1992, pp. 500, 501) e em peça recolhida em Óbidos, na escavação da Casa do Pelourinho (Gonçalves, 2004).

No Convento de S. Francisco, em Lisboa (Ramalho e Folgado, 2002, p. 258, nº 4), é possível observar decoração com sulcos fundos que provocam aspecto lobulado/gomado, como ocorre nas tampas representadas nos quadros nºs 1, 11 e 22 do catálogo.

Uma outra forma utilizada para cobrir recipientes utilizados para a confecção e guarda de alimentos, normalmente potes e panelas, é o testo. Produzido em cerâmica comum, corpo troncocónico, por vezes com bordo em aba e pega central em botão, surge um pouco por todo o território e com variadas dimensões que correspondem aos diferentes recipientes onde pode ser aplicado.

Em Palmela, foram identificados artefactos destes, em contexto do século XVII, no Convento de S. Francisco de Alferrara (Fernandes e Carvalho, 2003, pp. 236, 237, 248, nº 41) e dos séculos XVII/XVIII, na Rua de Nenhures, forno da Rua de Nenhures e Convento dos Capuchos (Fernandes e Carvalho, 1997; 1998, pp. 229, 250, nºs 160, 161, 163). Em Lisboa, recolheram-se testos na escavação do Hospital Real de Todos-os-Santos (Moita, 1964 e 1965, est. XXI.189), em contextos dos séculos XVI/XVII, na Calçada de São Lourenço (Diogo e Trindade, 2003, pp. 207, 209, 212, nºs 33, 34), na Rua dos Correeiros (Trindade e Diogo, 2003, pp. 289, 290, 293, fig. 6.24) e, mais tardiamente, em lareira de uma cozinha destruída pelo terramoto de 1755 (Rua de Santa Justa/Rua dos Correeiros) (Diogo e Trindade, 1995, pp. 169, 170). Também em Cascais foram identificadas formas destas, na Sociedade Musical de Cascais, em contexto do século XVI, no Beco dos Inválidos, atribuíveis aos 2º e 3º quartel do século XVI, e no Convento de N.ª Sr.ª da Piedade, do 1º quartel do século XVII (Cardoso e Rodrigues, 1999, p. 199, nºs 1-6; 2002, pp. 270, 271, 278, est. I). Escavação no Casal de Santo António, em Sintra, atribuível aos finais do século XVI e século XVII, também providenciou tal material (Ferreira, 2003, pp. 280, 281, fig. 6.b), assim como escavação na Azenha de Santa Cruz, Torres Vedras (Luna e Cardoso, 2008, pp. 258, 259) e no Convento de Cristo, em Tomar (Ferreira, 1994, p. 189). De igual forma, em escavação realizada na Casa do Pelourinho, em Óbidos, recolheram-se, de um único local, mais de cinquenta fragmentos de tal utensílio (Gonçalves, 2004). É uma forma que persiste, desde tradição islâmica até à actualidade, praticamente imutável seja em termos formais como utilitários (Gomes e Gomes, 1996, p. 63).

Produzido ainda em cerâmica comum identificámos castiçal, e não candelabro como por vezes aparece identificado na bibliografia, já que comporta apenas uma vela ao passo que o candelabro acomodaria mais do que um foco de iluminação.

Nas escavações do forno de S. António da Charneca, no Barreiro, foi recolhido exemplar produzido em pasta de cor rósea, em contexto identificado como pertencente aos fins do século XV e 1ª metade do seguinte, com restos de produção vocacionada para consumo quotidiano da população regional (Barros, Cardoso e Gonzalez, 2003, pp. 300, 302, est. I.3). Igualmente em contexto de produção regional, mas neste caso para exportação do material, na Ria de Aveiro B, foi identificada forma similar (Alves *et alii*, 1998, pp. 206, 208, 209, fig. 48a, b). Em ambos os casos os castiçais recuperados apresentam forma mais simples do que as representadas pela pintora de Óbidos (n<sup>os</sup> 25, 26, 27 e 29 do catálogo).

Os pratos, de cerâmica comum, identificados em arqueossítios nacionais seiscentistas apresentam forma algo díspar da representada no quadro *Mês de Março* (n<sup>o</sup> 32 do catálogo), mas ainda assim aparentada, por exemplo no Convento de S. Francisco de Alferrara, em Palmela (Fernandes e Carvalho, 2003, pp. 234, 235, 240, 241), ou em Óbidos, na Casa do Pelourinho (Gonçalves, 2004).

A par das peças de cerâmica comum Josepha d'Ayalla representa peças mais delicadas, de menores dimensões e com paredes menos espessas, essencialmente cerâmica de mesa, como púcaros, garrafas e jarro, que podem ser integradas na categoria de cerâmica fina.

No caso das garrafas representadas nos quadros n<sup>os</sup> 4, 5 e 34 do catálogo, foram identificadas peças com alguma similitude no Convento de Santa Clara, em Moura, com cronologia atribuída ao século XVII (Rego e Macias, 1994, pp. 157, 158; Macias e Rego, 2005, pp. 42, 43). A classificação atribuída pelos autores é a de unguentário, contudo, tendo em vista a utilização que a pintora obidense faz de tais peças parece-nos que a classificação das mesmas como pequenas garrafas, ou mesmo miniaturas, será mais apropriada. No entanto uma diferença é evidente, enquanto as peças alentejanas ostentam decoração, com motivos vegetalistas, executada através de incisões, punções e ônfalos, as representadas nos quadros seiscentistas revelam decoração, vegetalista também, mas pintada, nas cores amarela e branca, sobre a superfície vermelha. Desconhecemos qualquer peça, proveniente de arqueossítio, com tal decoração, tal não quer forçosamente dizer que não exista, apenas que ou nunca foi recolhida, a ter sido



recolhida não foi identificada, estudada e/ou publicada, a decoração pintada pode ter desaparecido devido a efeitos pós-deposicionais, ou Josepha pode simplesmente ter acrescentado esse pormenor decorativo, nos seus quadros, a uma forma que não a possuiria.

Do pequeno jarro, representado no quadro *Natureza morta: caixa com potes* (nº 4 do catálogo), com uma dimensão miniatural, desconhecem-se igualmente paralelos arqueológicos, sendo no entanto comum a existência de peças afins, de dimensões maiores, com asa e bico vertedor lobulado, como é exemplo peça recuperada em Cascais, no Beco dos Inválidos (Cardoso e Rodrigues, 1999, p. 205).

Contudo, é indesmentível que a grande maioria das peças produzidas em cerâmica fina podem ser integradas na categoria formal de púcaro que, no nosso entender, deverá englobar qualquer recipiente de pequenas dimensões, com corpo globular ou outro, com colo, alto ou curto, possuidor de uma ou duas asas, verticais ou horizontais, destinado à utilização individual, que serve para beber, normalmente água. Daí se possa encarar sem estranheza a variedade de pormenores de cada uma das peças identificadas como púcaro.

É uma das formas mais recorrente nos quadros de Josepha d'Ayalla, por nove vezes em cinco quadros (nºs 4, 5, 11, 28 e 34), correspondendo a seis peças distintas representadas, já que algumas formulações se repetem.

Os púcaros de cerâmica fina aqui estudados são todos decorados através de técnica de modelagem, neste sentido, atendendo à especificidade técnica, manual, que proporciona quase sempre peças únicas, é natural que não se encontrem paralelos exactos, contudo a sua presença é constante em escavações um pouco por todo o país, oferecendo-nos casos em que é possível identificar características que são, mais ou menos, constantes neste tipo de peças, como as séries de incisões que demarcam a base e proporcionam um efeito ziguezagueante da mesma, as grandes mossas ovais, modelações várias das pastas, bordos polilobulados, entre outras podem ser observadas em peças recolhidas, por exemplo, nas escavações de dois fornos, dos séculos XVI/XVII, em Silves (Gomes, 2008), trabalho onde se efectua excelente relação dos locais, nacionais e estrangeiros, onde até à data se recolheu este tipo de produções. No Convento de S. Francisco de Alferrara, em Palmela (Fernandes e Carvalho, 2003, pp. 237, 252), do mesmo modo, no Convento de Santa Clara, em Moura (Rego e Macias, 1994, p. 151; Macias e Rego, 2005). Em Lisboa, no Hospital Real de Todos-os-Santos

(Moita, 1964 e 1965, est. XXIV), no Convento de Sant'Ana (Etchevarne e Sardinha, 2007; Gomes e Gomes, 2007) e no Edifício do Aljube (Santos, 2008). Em Cascais, no Convento de N.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> da Piedade, do século XVII (Cardoso e Rodrigues, 2002, pp. 273, 283, est. 6.26, 27). Em contextos dos séculos XVII/XVIII em Lisboa, Sintra e Tomar (Ferreira, 1995). Na Azenha de Santa Cruz, em Torres Vedras (Luna e Cardoso, 2008, pp. 273, 274), no Convento de Cristo, em Tomar (Ferreira, 1994, pp. 193-198), ou na Casa do Infante, no Porto (Real *et alii*, 1995, pp. 183, 184), assim como na escavação da Casa do Pelourinho, em Óbidos (Gonçalves, 2004).

Dois púcaros, com decoração pedrada, iguais, constantes no quadro *Natureza morta com doces e barros* (nº 11 do catálogo) apresentam semelhanças formais com peça oriunda do Convento de Sant'Ana, em Lisboa (Etchevarne e Sardinha, 2007, p. 363), contudo esta é decorada com óvulos e não com decoração pedrada como as representadas.

Além destes contextos, nacionais, recolheram-se peças modeladas e pedradas de escavações, de contextos datados de finais do século XVI, em seis locais diferentes de Antuérpia, assim como em Amsterdão e Mechelen, que os investigadores locais encaram como fruto de uma de três hipóteses: comércio regular, bem estabelecido, que transaccionasse estas peças; comércio paralelo, esporádico; tratarem-se de prendas e/ou recordações levadas para os Países Baixos sem intuito comercial (Veeckman, 1994).

Passando para a cerâmica vidrada, observamos cinco potes (nºs 2, 4, 10, 15 e 33 do catálogo), um jarro e uma tampa (nº 12 do catálogo), que corresponde a este último. Dos cinco potes representados, dois são cobertos com pano (nºs 4 e 33 do catálogo) e os restantes com testo. São potes vidrados, de cor castanha clara e aspecto melado, com escorrências de negro. Os cobertos com pano podem conter a receita do doce do qual são depositários (Raposo, 1985, p. 143).

Encontramos paralelos para estes potes em Palmela, no Convento de S. Francisco de Alferrara, em pote de asas horizontais, pasta castanha e superfícies cobertas a vidro de cor castanha e aspecto melado (Munsell 7.5YR 5/6) (Fernandes e Carvalho, 2003, pp. 236, 246, nº 31) e nos Passos do Concelho (Poente), neste caso com pasta alaranjada (Fernandes e Carvalho, 1998, pp. 216, 235, nºs 9, 10), ambos do século XVII. No Convento de N.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> da Piedade, em Cascais, em estrato do 1º quartel do século XVII, encontramos paralelo formal mas com as superfícies vidradas na cor verde (Cardoso e Rodrigues, 1999, pp. 210, 211, nº 76; 2002, pp. 274, 284, est. 7). Para as

peças de asa vertical, que são as que surgem representadas com teste, os únicos paralelos de que dispomos são produzidos em cerâmica comum e não mostram superfícies vidradas. Assim, podemos ter, uma vez mais, como exemplo, o Convento de N.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> da Piedade (Cardoso e Rodrigues, 2002, pp. 271, 279, est. 2.9) ou o Poço dos Paços do Concelho, em Torres Vedras (Luna e Cardoso, 2006, p. 111, n° 66).

Quanto ao jarro e à tampa, de fecho hermético, não obstante os paralelos formais já apresentados anteriormente para outro tipo de produções cerâmicas, com este tratamento de superfícies, que proporciona efeito gomado através de vidrado negro intercalando verticalmente com a cor vermelha da superfície, não identificámos nenhuma ocorrência arqueológica.

Passando para as faianças, a forma que mais se destaca é o prato, que surge por dez vezes, seguida de taças, em número de cinco e um pequeno pote.

Os pratos representados são todos produzidos em faiança portuguesa, a maioria não se reconhecendo qualquer tipo de decoração, possivelmente por ficar tapada pelos alimentos dispostos sobre eles, e, nos raros casos onde se percebe a existência de decoração ela aparece em porção tão diminuta ou de tal forma esbatida que é praticamente indistinguível. Apresentam forma subtruncocónica, fundo plano, assente em pé anelar e bordo extrovertido, oferecendo lábio de perfil semicircular, correspondendo a produções de finais do século XVI (Casimiro, 2010, p. 685), presentes em praticamente todo o território nacional e também internacionalmente.

O pequeno pote, de corpo globular (n° 18 do catálogo), esmaltado na cor branca e decorado, com pintura, a negro, constituída por casal representado de lado afigura-se-nos como produção exógena, no caso, das oficinas de Talavera de la Reina, isto porque encontramos aí paralelos formais para a peça, dois potes de farmácia, assim como o tom de azul utilizado por esta oficina, tão caracteristicamente escuro que se torna quase negro (Sánchez-Pacheco *et alii*, 1981, p. 85). Talavera ganha importância estratégica, enquanto centro produtor de cerâmica, a partir de meados do século XVI e, por entre as múltiplas formas que produz, os potes de duas asas, e, por entre a variedade de decoração que as suas produções exibem conta-se as cenas de personagens de época, nomeadamente casais, com uma execução bastante cuidada (Portela Hernando, 2011, pp. 194-199), de forma que a faiança portuguesa nunca dominou, como é visível em garrafa, do 1º quartel do século XVIII, com representação de casal (Pais e Monteiro, 2003, pp. 110-113).

São cinco as taças representadas em faiança, correspondendo a quatro tipos diferentes. A taça hemisférica, presente no quadro *Natureza morta: flores, frutos e legumes* é um exemplo claro de faiança portuguesa, com paralelo em termos formais e de decoração da superfície exterior em Torres Vedras, na escavação de poço dos Paços do Concelho (Luna e Cardoso, 2006, p. 109, n<sup>os</sup> 49 e 50). Esta peça encontra-se decorada com o motivo das rendas no exterior e as paredes interiores apresentam dois pêssegos e a extremidade de um aranhão. Arqueologicamente nunca foi identificada uma peça que combinasse estas duas ornamentações, pelo que ela pode ter tentando conjugar essa solução estética numa única peça, além de que a decoração interior, de clara influência chinesa, pode ser integrada no período III, da evolução proposta por Tânia Casimiro (2010, pp. 657-659) e que decorreria entre 1610 e 1635, ao passo que as rendas estariam já integradas no período seguinte, entre 1635 e 1660 (Casimiro, 2010, pp. 660-666), contudo a autora defende que esta decoração teria surgido apenas em 1645 e tido o seu desenvolvimento a partir de 1650. Assim sendo, e atendendo a que o quadro onde tal peça consta, tem datação atribuída entre 1660 e 1670, é inegável que a pintora teve acesso a uma peça inovadora, será que decidiu conjugar um motivo decorativo com o qual já estaria mais familiarizada ou será que simplesmente nunca nos chegou exemplar com tal decoração mas que existiria na época.

Uma outra taça, levanta-nos outro tipo de questões, a taça poligonal presente no quadro *Naturezas mortas com caixas, flores e doces* (n<sup>o</sup> 18 do catálogo) é formalmente semelhante a duas peças presentes no Museu Nacional de Arte Antiga (n<sup>os</sup> de inv.: 308 Cer; 791 Cer) e atribuídas à primeira metade do século XVII (Calado e Lima, 2005, pp. 36, 127), no entanto, a forma como está pintada levanta dúvidas quanto ao material em que seria executada, uma vez que nos surge com tons metalizados, de cor cinza e reflexos brancos, contudo parece mostrar decoração pintada, tipo aranhão. Seria uma tentativa de representar uma peça metálica quando tinha como modelo uma peça de faiança portuguesa ou teria ela representado uma peça de produção ainda não identificada.

Taça representada no quadro *Natureza morta com doces e barros* (n<sup>o</sup> 11 do catálogo) apresenta nova questão, neste caso relacionada com o brasão que ostenta. Por um lado, a julgar pela representação, de excelente qualidade, atribuiríamos esta peça a oficina lisboeta, de faiança portuguesa, por outro, a única outra vez em que se identifica este brasão é em fragmento de prato, recolhido nas escavações da Garagem Avenida,

em Coimbra, mas com qualidade técnica francamente inferior à representada na pintura seiscentista (fotografia de L. Sebastian, seg. Casimiro, 2010, p. 570). Não se conhece mais nenhuma imagem deste brasão, nem nos foi ainda possível identificar as famílias a que pertenceria, podendo os círculos estar associados aos Castro e as linhas verticais aos Lima, são no entanto conjecturas, auxiliadas na interpretação pelo Professor Doutor Mário Varela Gomes. Contudo, o facto de surgir em produção coimbrã, distinta da representada e em período posterior à pintura deste quadro, entre 1660 e 1700, uma vez que o motivo surge toscamente delimitado a manganês e com os preenchimentos a azul (Casimiro, 2010, p. 667), reforça a ideia de que, não obstante a dificuldade em identificar o seu detentor, seria um brasão real, e não o produto da sua imaginação.

As duas grandes taças polilobuladas presentes em *Natureza morta com doces e flores* (n<sup>os</sup> 7 e 12 do catálogo) apresentam-se rigorosamente iguais em termos formais, contudo a sua decoração não podia ser mais díspar. O primeiro quadro foi pintado entre 1660 e 1670<sup>1</sup> enquanto o segundo se encontra assinado e datado de 1676.

A taça constante no quadro n<sup>o</sup> 12 do catálogo parece-nos poder ser identificada com *crepine*, ou seja “prato canelado” de oficina italiana de Montelupo. Apesar da produção destas formas ter sido iniciada, no século XVI, nas oficinas de Faenza, cedo começaram a ser replicadas em Montelupo. Aí, estas taças, caracterizavam-se por se tratar de uma produção fina, com esmalte azul acinzentado, típico desta oficina, em ambas superfícies, possuírem pés altos, anelares, extrovertidos, copiando formas de recipientes metálicos, assim como lhes tentam imitar o efeito metálico da superfície, como Josepha tão bem ilustra. Recolheu-se fragmento de uma destas peças, em Amsterdão, que possui, em cada lóbulo, decoração vegetalista, alternando entre as cores amarela e azul, e com cercadura a azul, atribuindo-se cronologia entre 1575 e 1600 (Hurst *et alii*, 1986, pp. 22, 23, fig. 8). A diferença é que a peça recolhida em Amsterdão apresenta a decoração na superfície interior enquanto a representada possui decoração no exterior, no entanto, desde a formulação da temática decorativa, passando pelas cores, amarelo e azul, nesse tom acinzentado tão característico de Montelupo, à ilusão de metalizado que transmite, só pode pertencer a essa oficina.

Esta constatação levanta-nos um problema. Se, como vimos, este quadro foi pintado posteriormente ao que contém taça similar, em termos formais, e se nos parece

---

<sup>1</sup> Jorge Estrela considera que esta tela terá sido pintada por Baltazar Gomes Figueira e não por Josepha d’Ayalla (Estrela, Gorjão e Serrão, 2005, p. 69).

tão certo que esta peça pertence a oficina de Montelupo, como explicar que exista uma representação, pelo menos seis anos anterior, com uma peça em tudo igual mas com uma decoração tão díspar?

De facto, a decoração dessa peça apresenta-se propositadamente indistinta, à excepção do gomo central, onde se reconhece brasão, que pode corresponder a chapéu de abade/prebostes ou de bispo, sendo a distinção feita através de elementos centrais distintos (báculo e mitra ou cruz processional) que, no caso, não conseguimos identificar, e realizada com tons de dourado sobre fundo branco, no que nos lembra as produções valencianas de reflexo metálico. Não nos parece plausível a existência de duas peças tão incomuns, exactamente iguais, produzidas em duas oficinas tão diferentes e distantes uma da outra. Neste sentido, a acreditarmos na maior exactidão da semelhança com Montelupo avançaríamos com a hipótese da taça dourada ser uma adaptação mental da pintora, ou seja, talvez ela possuísse peça com decoração afim e tenha decidido aplicá-la em forma distinta mas que também conheceria e detinha e que posteriormente viria a pintar em todo o seu esplendor.

Josepha d'Ayalla representa quatro peças em porcelana, um prato (nº 10 do catálogo), duas taças (nºs 6 e 21 do catálogo) e uma garrafa (nº 3 do catálogo).

O prato, que ela apresenta repleto de cerejas, mostra, por isso, apenas decoração no tardo, já que não é possível vislumbrar a superfície interna, constituída por pequenas e delicadas flores, como em prato da Dinastia Ming, reinado Jiajing (1522-1566) existente na Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves (Matos, 1996, pp. 78 e 79, inv. CMAG10).

A garrafa, piriforme, encontra paralelos formais em garrafas da Dinastia Ming, reinado Wanli (1573-1619) existentes, igualmente na Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves (Matos, 1996, pp. 130, 131, inv. CMAG33 e CMAG34) e no Museu dos Biscainhos (Eça e Mineiro, 2004, p. 44, inv. 164MB), parecendo-nos ser essa a cronologia correspondente à peça representada, integrada na chamada *Kraakporcelain*.

As taças, são ambas formalmente iguais, com paralelo em taça de grandes dimensões (alt. 158 mm, Ø 348 mm), existente na Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, da Dinastia Ming, reinado Jiajing, datada do 3º quartel do século XVI (Matos, 1996, pp. 96, 97, inv. CMAG57).

A taça, representada no quadro *Natureza morta: frutos, cardo e cenouras* (nº 21 do catálogo), apresenta decoração a azul sobre fundo branco, com característico enrolamento de espirais interligadas imediatamente sob o bordo e, na parede, o que parece ser um *Ruyi*, “*objecto ritual do culto budista e o emblema da autoridade monástica*” e “*um emblema de longevidade*” (Matos, 1996, p. 279).

A outra taça, presente no quadro *Natureza morta: frutos e flores* (nº 6 do catálogo), apresenta decoração, em tons de dourado, com cartelas circulares em que uma integra paisagem com ave, julgamos tratar-se de grou coroado, símbolo de longevidade, e de uma outra semelhante apenas se vislumbra pequena parte e não permitindo identificar o motivo representado. Sob o bordo e na passagem do corpo para o pé observa-se par de linhas horizontais. O espaço entre as cartelas foi ocupado com motivo de nuvens. Entre as duas cartelas visíveis, entre as nuvens, reconhece-se número, “237”. A forma e as dimensões parecem-nos iguais à anteriormente mencionada, e o tratamento da superfície e a decoração parecem indicar tratar-se de porcelana chinesa, contudo, a cor em que esta é pintada, dourado, e a incorporação de número, são, para nós, completamente alheios a este tipo de produções. Não sabemos, uma vez mais, se ela terá utilizado alguma peça, que possuísse, como modelo e depois introduzido alterações que considerou pertinentes para que a composição pictórica resultasse como ela a teria imaginado.

Deixando agora as cerâmicas e passando para as peças metálicas, a forma que mais se repete nos quadros da pintora obidense é a salva de pé alto. Surge representada em oito quadros diferentes, no entanto cremos tratar-se sempre da mesma peça, em prata branca, com pé circular troncocónico alto e prato plano, de orla relevada. Não encontrámos quaisquer referências a peças similares recolhidas em ambiente arqueológico, contudo identificámos peça idêntica, com cronologia atribuída ao século XVII, no Museu Nacional Machado de Castro (Matriznet<sup>2</sup>, inv. 6170;O91). No Museu de Lamego (Matriznet, inv. 168 e 169) e no Palácio Nacional da Ajuda (Matriznet, inv. 10698 e 10699) encontram-se dois pares de salvas de pé alto, igualmente do século XVII, contudo são fabricadas em prata dourada e ostentam decoração.

No Museu Nacional Machado de Castro foi igualmente possível identificar salva de pé, do século XVII (Matriznet, inv. 6170;O90) e par de salvas datado de 1680/1720

---

<sup>2</sup> “O MatrizNet é o catálogo colectivo on-line dos Museus tutelados pelo Ministério da Cultura, através do Instituto dos Museus e da Conservação” ([www.matriznet.ipmuseus.pt](http://www.matriznet.ipmuseus.pt)).

(Matriznet, inv. 6507;O189 e 6508;O190), em prata branca, com decoração nas paredes formada por incisões oblíquas que proporcionam efeito igual ao representado por Josepha em tabuleiro, representado em dois dos seus quadros (n<sup>os</sup> 11 e 19 do catálogo).

Conforme já tínhamos referido, devido ao seu valor intrínseco, as peças em metal são bastante reduzidas em ambientes arqueológicos, excepção feita às executadas em materiais que não podem ser reaproveitados ou cujo valor do metal não compensa, como o ferro, uma vez que podem ser fundidas e transformadas em peças mais ao gosto da época, mesmo que se estraguem não são descartadas como os objectos cerâmicos. Assim, é natural que, não resistindo em contexto arqueológico, apenas as peças que foram consideradas dignas de interesse e colecção é que passaram de geração em geração, até aos nossos dias, e hoje subsistem em colecções museológicas ou particulares.

Pequeno pote com tampa, representado em dois quadros distintos, *Santa Maria Madalena* e *Calvário* (n<sup>os</sup> 23 e 30 do catálogo) apresenta classificação difícil. Por um lado, não reconhecemos qualquer paralelo em contextos arqueológicos, por outro, a própria identificação do material em que foi executado. Por um lado, o único paralelo formal que encontramos para peça similar encontra-se no Victoria and Albert Museum, identificado como pertencente às oficinas de Gubbio, produzida por volta de 1515/1530 (Chompret, 1949, p. 96, fig. 751; Caiger-Smith, 1985, p. 152, fig. 96), logo em majólica italiana, elaborada a molde, de modo a imitar formas metálicas. Contudo, em outras pinturas da mesma época observam-se recipientes afins, identificados como sendo produzidos em estanho. Neste sentido, parece-nos pouco provável que, em Óbidos seiscentista, ela possuísse uma peça cerâmica, de tal forma rara que ainda hoje só se conheça exemplar presente em colecção de museu inglês e que lhe tenha decidido alterar a cor para a aparentar a um objecto produzido em estanho quando é bastante mais provável que detivesse peça nesse metal, que se sabe existirem à época.

Ainda em metal, identifica-se representação clara de dois talheres, colher e faca, com três representações cada.

As colheres representadas, duas de prata, que julgamos tratar-se do mesmo objecto representado em dois quadros diferentes, e uma de ouro, são bastante sóbrias. A colher de prata encontra paralelo em colher recolhida em 1996, aquando da escavação do naufrágio da nau Nossa Senhora dos Mártires, que naufragou, em 1606, junto ao Forte de São Julião da Barra (AAVV, 1998, p. 220). A colher de ouro, representada no



quadro *Natureza morta com doces e barros* (nº 11 do catálogo) oferece decoração um pouco mais elaborada ao nível do remate do cabo, contudo não encontramos qualquer paralelo para esta peça.

Josepha pinta duas facas diferentes, contudo para nenhuma conseguimos identificar paralelo em contexto arqueológico. Uma, mais singela, surge no quadro *Sagrada Família* (nº 29 do catálogo) parece ter cabo em madeira, negra. Outra, representada em dois quadros distintos *Natureza morta: frutos e flores com pássaro e melão* e *Mês de Junho* (nºs 20 e 34 do catálogo), é bastante mais elegante e requintada, parecendo ter cabo realizado através de técnica de embutido de pedras-duras, o que implicaria proveniência italiana, possivelmente florentina, da mesma. Como exemplo de tal técnica existem várias mesas nos museus nacionais, nomeadamente no Palácio da Ajuda (Matriznet, nºs de inv: 550, 1890, 4003 e 4151), de produção italiana, mas já dos séculos XVIII e XIX e no Museu Nacional de Arte Antiga (Matriznet, inv. 1301Mov), produção italiana dos séculos XVI/XVII.

Em vidro identificaram-se seis peças, sendo que dessas, cinco correspondem a garrafas, de dois tipos distintos, e uma a pequeno recipiente decorativo.

Garrafas constantes nos quadros nºs 14, 20 e 34 do catálogo representam garrafas produzidas em vidro escuro, negro, que pode encontrar paralelo em peça recolhida na Casa dos Bicos, em Lisboa, com o nº de inv. 162, e em depósito no Museu Nacional de Etnologia (AAVV, 1983, p. 258) e em peças do Museu Nacional Soares dos Reis, realizadas em vidro verde, escuro, através da técnica do vidro soprado, atribuíveis ao século XVII e provenientes do Convento de Santa Clara, de Vila do Conde (Matriznet, inv: 222 Vid CMP/MNSR; 223 Vid CMP/MNSR).

A garrafa de cabaça, representada no quadro *Natureza morta com prato de prata, bolsa de couro, barro e vidro* (nº 17 do catálogo) tem paralelo em peças escavadas no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, em Coimbra, sendo uma forma que resulta de herança islâmica e produções europeias meridionais, segundo Manuela Almeida Ferreira (2004, pp. 553-557, 578, fig. 4.a, c, d, f, est. IV.6).

Quanto ao pequeno recipiente decorativo que Josepha apresenta contendo o que se supõe ser água, não foi possível identificar peças afins provenientes de contextos arqueológicos, à excepção das asas, elemento mais resistente e por isso mais passível de

ser recuperado em meio arqueológico, que encontram paralelos em fragmentos exumados na escavação do Convento de Santana, em Lisboa<sup>3</sup>.

As formas representadas são, como se constata, bastante variadas, bem como as proveniências de algumas delas. De um modo geral, podemos interpretar as formas representadas como duas realidades distintas, por um lado as peças de tradição mais antiga, por outro as peças que são recentes, fruto de uma nova dimensão artística que se reflecte também na cerâmica, o Barroco.

---

<sup>3</sup> Informação gentilmente cedida pela Professora Doutora Rosa Varela Gomes, arqueóloga responsável pela escavação ocorrida em 2001, 2009 e 2010, uma vez que ainda não foi possível tratar, estudar e publicar a totalidade do espólio recolhido nessa intervenção.



## 6. Catálogo

### NATUREZAS-MORTAS

1. *Natureza morta*, Coleção Gamero Civino (Sevilha) (Serrão, 1993, p. 71).



**Cântaro.** Produzido em cerâmica comum, possivelmente com superfície de cor vermelha. Apresenta corpo troncocónico, gargalo alto e assenta em fundo plano. Possui asa torcida, em cordão, de dois cabos, sobrelevada, que tem a extremidade superior fixada sobre o bordo e a inferior na zona mesial do corpo. Mostra decoração constituída por quatro linhas incisadas no gargalo, formando canelado e, no bojo, cartela delimitada por duas linhas horizontais, uma de cada lado, preenchida por linha ondulada, orientada na horizontal, separada por grupos de três pequenos traços verticais.

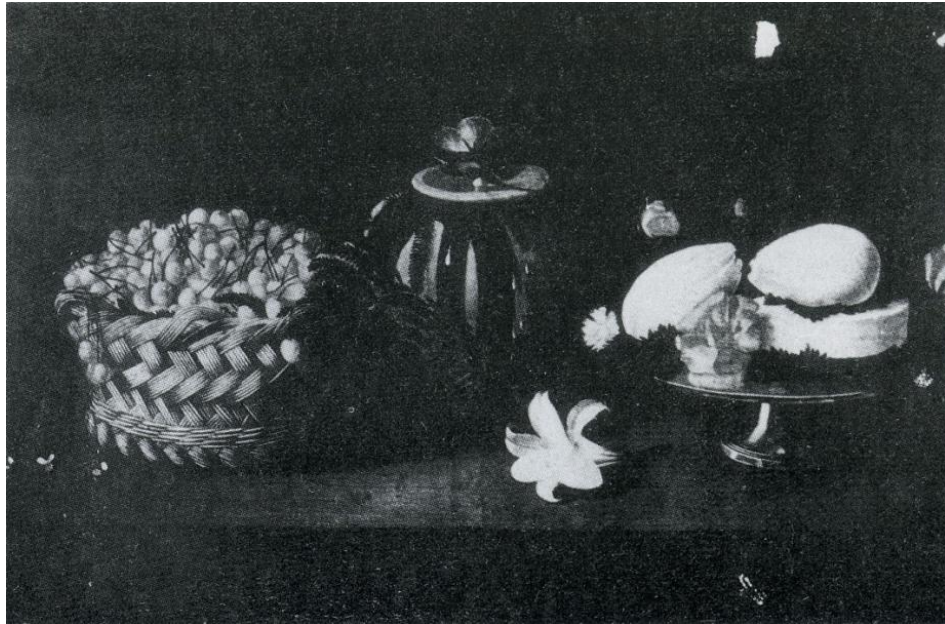


**Tampa.** Produzida em cerâmica comum, possivelmente com superfície de cor vermelha. Apresenta forma troncocónica invertida, com ligeira aba, que deveria corresponder a fecho hermético. Ao centro observa-se pequena pega em botão. Encontra-se decorada com incisões verticais que lhe conferem um aspecto polilobolado.



**Salva de pé alto.** Produzida em metal, possivelmente de prata. Apresenta forma circular, aplanada superiormente, sobre suporte cilíndrico que assenta em pé em bolacha.

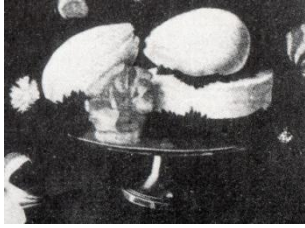
2. *Natureza morta*, Coleção Gamero Civino (Sevilha) (Serrão, 1993, p. 71).



**Testo.** Produzido em cerâmica comum, possivelmente com superfícies de cor vermelha. Oferece forma troncocónica, com pequena aba e lábio semicircular. Ao centro observa-se pequena pega em botão.



**Pote.** Produzido em cerâmica. Apresenta corpo globular e deverá assentar em fundo plano. Possui asa vertical que une o bordo a ponto do volume mesial do corpo. A superfície mostra vidrado, possivelmente melado com escorrências de vidrado verde. Encontra-se tapado por testo, produzido em cerâmica comum.



**Salva de pé alto.** Produzida em metal, possivelmente de prata. Apresenta forma circular, aplanada superiormente, sobre suporte cilíndrico que assenta em pé em bolacha.

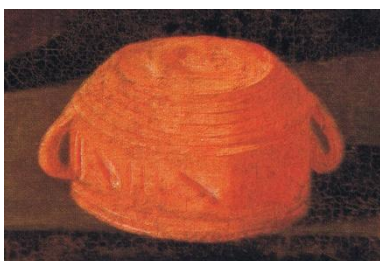
**3.** *Natureza morta com jarra e flores*, Museu de Belas-Artes de Bruxelas, n.º inv. 6315, assinado «*Josepha 1661*» (Serrão, 1993, p. 101).



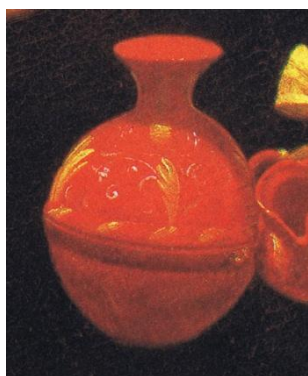
**Garrafa.** Produzida em porcelana chinesa. Apresenta forma piriforme, gargalo alto e bordo extrovertido com lábio de perfil semicircular. A superfície exterior encontra-se decorada na cor azul, com motivos vegetalistas.



4. *Natureza morta: caixa com potes*, c. 1660, pintura a óleo sobre tela, 450x680 mm. (alt. x larg.), Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa), n.º inv. 1875 (Serrão, 1993, p. 132).



**Púcaro.** Produzido em cerâmica, com pasta de cor vermelha. Apresenta carena a meio do corpo e assenta em fundo plano. Possui duas pequenas asas verticais. Mostra decoração constituída por cartela, delimitada por duas linhas horizontais, uma de cada lado, preenchida por série de dois traços verticais e um oblíquo e por cinco linhas incisas, paralelas, no fundo.



**Garrafa.** Miniatura produzida possivelmente em cerâmica fina, com pasta de cor vermelha. Apresenta corpo globular, gargalo alto e estreito e bordo extrovertido, de lábio semicircular, assentando, provavelmente, em fundo plano. Possui pequena asa vertical, no volume mesial do corpo. Mostra decoração plástica, formando anel em torno do volume mais largo do corpo, e decoração, de cariz vegetalista (?), pintada a amarelo e branco, na metade superior do corpo.



**Jarro.** Miniatura produzida possivelmente em cerâmica fina, com pasta de cor vermelha. Apresenta corpo globular e gargalo estreito. O bordo é trilobulado, formando bico vertedor, apresentando lábio de secção semicircular. Possui asa vertical.



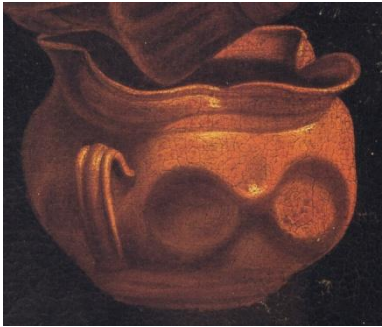

**Pote.** Produzido em cerâmica. Apresenta corpo globular e assenta em fundo plano. Mostra ressaltos na ligação entre o corpo e o fundo. Possui duas asas horizontais. Observa-se linha incisa imediatamente abaixo destas. A superfície mostra vidrado, de cor castanha clara e aspecto melado, com escorrências de negro. Encontra-se tapado por um pano que substitui o tradicional testão de cerâmica.

5. *Natureza morta com potes de barro*, c. 1660, pintura a óleo sobre tela, 246x304 mm., colecção particular de Maria João Nogueira Ferrão Craigie e de Margarida Maria Nogueira Ferrão Vieira (Lisboa) (Serrão, 1993, p. 134).



**Garrafa.** Miniatura produzida possivelmente em cerâmica fina, com superfície de cor vermelha. Apresenta corpo globular, gargalo alto e estreito, bordo extrovertido, com lábio de perfil semicircular, demarcado por linha incisa. Oferece, de igual modo, duas incisões no início do corpo. Possui delicada asa vertical que une o



	<p>início do gargalo a ponto correspondente ao começo do corpo da peça. Mostra decoração pintada, de tom amarelo ou dourado, formando motivo vegetalista.</p>
	<p><b>Púcaro.</b> Produzido em cerâmica fina, com superfície de cor vermelha. Apresenta corpo globular achatado e assenta em fundo plano, distinguindo-se do corpo através de ligeiro ressaltos, formado por duas incisões. O bordo é inclinado exteriormente, com lábio de perfil semicircular, com três incisões, uma imediatamente após o lábio e duas que o demarcam do corpo, e polilobulado, através de modelação manual da pasta que provocou a existência de quatro lóbulos. Possuirá duas pequenas asas verticais, apesar de só uma ser visível, com a extremidade superior fixada no início do corpo e a inferior na ligação com o fundo. Mostra decoração, ao longo do volume mesial do corpo, composta por série de bossas circulares, que se unem entre elas.</p>
	<p><b>Púcaro.</b> Produzido em cerâmica fina, com pasta de cor vermelha. Apresenta carena acusada, a meio do corpo, e assenta em fundo plano, que se demarca do corpo através de ligeiro ressaltos, formado por três caneluras. O bordo, com lábio, que deverá ser semicircular, é inclinado exteriormente e demarcado por linha incisa. Outra demarca-o do corpo. Possuirá duas asas, opostas, verticais que unem o bordo a ponto mesial do corpo. Mostra decoração plástica, realizada por deformação da pasta antes da cozedura, que forma mossas ovais, dispostas na vertical e paralelos entre si, tanto na metade superior da carena como na metade inferior.</p>

6. *Natureza morta: frutos e flores*, c. 1660-1670, pintura a óleo sobre tela, 635x1035 mm., Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa), n.º inv. 636 (Serrão, 1993, p. 148).

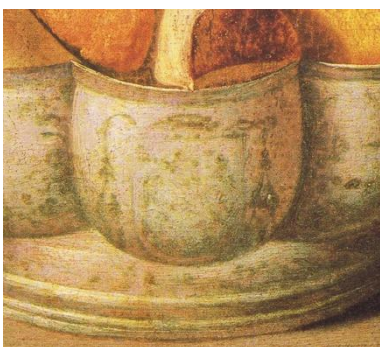


**Taça.** Produzida em porcelana. Apresenta corpo hemisférico e bordo, ligeiramente inclinado exteriormente, com lábio de perfil semicircular. O fundo é plano, assente em pé que pode ser baixo e anelar. Mostra decoração, em tons de dourado, com cartelas circulares em que uma integra paisagem com ave, e de uma outra semelhante apenas se vislumbra pequena parte e não permitindo identificar o motivo representado. Tendo em conta a forma como a peça está desenhada supõe-se que contivesse quatro cartelas diametralmente opostas entre si. Sob o bordo e na passagem do corpo para o pé observa-se par de linhas horizontais. O espaço entre as cartelas foi ocupado com motivo de nuvens. Entre as duas cartelas visíveis, entre as nuvens, reconhece-se número, “237”.



**Prato.** Produzido em metal, possivelmente prata. Apresenta bordo largo horizontal e assenta em fundo plano ou anelar.

7. *Natureza morta com doces e flores*, c. 1660-1670, pintura a óleo sobre tela, 567x455 mm., Museu Regional (Évora), n.º inv. 1452 (Serrão, 1993, p. 152).



Pormenor do motivo central.

**Taça.** Produzida em faiança. Apresenta corpo polilobulado, dividido, possivelmente, em 12 lóbulos, com bordo vertical e lábio de perfil semicircular, assentando em pé alto e anelar. Mostra decoração constituída por três incisões efectuadas no pé e decoração pintada, em tons de dourado, identificando-se, no gomo central, brasão que pode corresponder a chapéu de abade/prebostes ou de bispo, sendo a distinção feita através de elementos centrais distintos (báculo e mitra ou cruz processional) que, no caso, não conseguimos identificar.

8. *Natureza morta: flores, frutos e legumes*, c. 1660-1670, pintura a óleo sobre tela, 640x1040 mm., Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa), n.º inv. 637 (Serrão, 1993, p. 167).







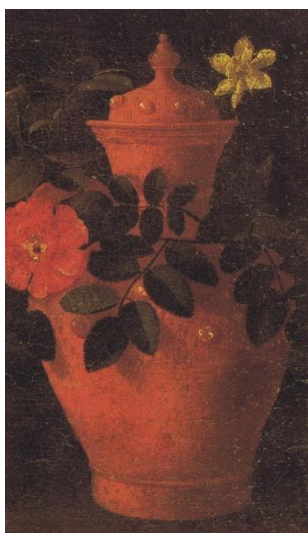
**Taça.** Produzida em faiança portuguesa. Apresenta forma hemisférica e fundo plano, assente possivelmente em pé anelar. O bordo apresenta lábio de perfil semicircular. Ambas superfícies exibem decoração pintada, mesmo não sendo a reprodução a cor, esta devia ser a azul. As paredes interiores apresentam dois pêssegos e a extremidade de um aranhão. As paredes exteriores encontram-se decoradas com o motivo das rendas.



**Prato.** Produzido em faiança portuguesa. O corpo apresenta forma subtruncocónica e o fundo é plano, assente possivelmente em pé anelar. O bordo extrovertido oferece lábio de perfil semicircular. Ambas superfícies se encontram esmaltadas na cor branca, observando-se decoração pintada, mesmo não sendo a reprodução a cor, esta devia ser a azul, na parede interior, com pormenor que parece corresponder a pêssego.

9. *Natureza morta: caixas, barros e flores*, c. 1660-1670, pintura a óleo sobre tela, 539x892 mm., Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa), n.º inv. 1718 (Serrão, 1993, p. 169).





**Cântaro.** Produzido em cerâmica de pasta vermelha. Apresenta corpo ovóide alongado, gargalo alto e cilíndrico, bordo ligeiramente extrovertido e assenta sobre fundo plano. Deverá possuir asa, mas não é explícito na pintura. Mostra nervura que demarca visualmente o fundo assim como duas incisões no bordo, sob o lábio. Observa-se decoração plástica composta por relevos, de cerâmica, aplicados no volume mesial do corpo, em forma de botão ou hemisféricos, nos quais foram embutidas esquírolas, ou pedras de pequeno calibre, de cor branca, possivelmente quartzo.



**Tampa.** Produzida em cerâmica de pasta vermelha. Apresenta forma hemisférica achatada, com aba horizontal, que deveria corresponder a fecho hermético, e pega central destacada. Mostra decoração plástica composta por relevos, de cerâmica, aplicados, em forma de botão ou hemisféricos, nos quais foram embutidas esquírolas, ou pedras de pequeno calibre, de cor branca, possivelmente quartzo.



**Colher.** Produzida em metal, possivelmente prata. Sub-oval, apresenta cabo fino e longo, de secção quadrangular, terminando com um ligeiro remate decorativo sub-triangular.



**Salva de pé alto.** Produzida em metal, possivelmente prata. Apresenta forma circular, plana, e assenta em pé alto, suportado por base circular, em bolacha.



Pequeno recipiente decorativo, produzido em vidro. Apresenta forma troncocónica, assentando em fundo plano. Possui duas asas verticais, que unem o bordo a ponto mesial do corpo. O bordo encontra-se deformado, no local de inserção das asas, ficando bilobulado

**10.** *Natureza morta: pote e cesto com queijos, figos e cerejas*, c. 1660-1670, pintura a óleo sobre tela, 540x1080 mm., colecção particular G.C. (Lisboa) (Serrão, 1993, p. 170).



**Taça.** Produzida em cerâmica comum, de pasta vermelha. Apresenta forma hemisférica, bordo espessado exteriormente, com lábio de perfil semicircular, demarcado por incisão, e assentando em fundo plano.



**Testo.** Produzido em cerâmica comum, de pasta acastanhada. Oferece forma troncocónica, com pequena aba e lábio semicircular. Ao centro observa-se pequena pega em botão.



**Pote.** Produzido em cerâmica. Apresenta corpo globular e assenta em fundo plano. Possui asa vertical que une o bordo a ponto do volume mesial. A superfície mostra vidrado, de cor castanha e aspecto melado, com escorrências de cor negra. Encontra-se tapado por testo, produzido em cerâmica comum.



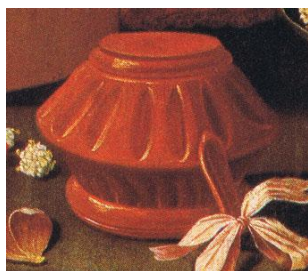
**Prato.** Produzido em faiança. O corpo apresenta forma sub-troncocónica, o bordo extrovertido oferece lábio de perfil semicircular, e o fundo é plano, assente em pé possivelmente anelar. Ambas superfícies se encontram esmaltadas na cor branca.





**Prato.** Produzido em porcelana. Apresenta forma subtronco-cónica, paredes baixas, aba sub-horizontal, o bordo extrovertido oferece lábio de perfil semicircular, e assenta em fundo possivelmente anelar. Mostra decoração pintada, de cor azul, com motivos vegetalistas, em ambas superfícies.

11. *Natureza morta com doces e barros*, 1676, pintura a óleo sobre tela, 840x1605 mm., Biblioteca Municipal Anselmo Braamcamp Freire (Santarém), assinado «*Josepha em Obidos, 1676*» (Serrão, 1993, p. 203).



**Púcaro.** Produzido em cerâmica fina, com pasta de cor vermelha. Apresenta carena acusada, a meio do corpo, e assenta em fundo plano, que se demarca do corpo através de ligeiro ressalto, formado por três caneluras. O bordo, com lábio, que deverá ser semicircular, é inclinado exteriormente e demarcado por linha incisa. Outra demarca-o do corpo. Possuirá duas asas, opostas, verticais que unem o bordo a ponto mesial do corpo. Mostra decoração plástica, realizada por deformação da pasta antes da cozedura, que forma mossas ovais, dispostas na vertical e paralelos entre si, tanto na metade superior da carena como na metade inferior.



**Púcaro.** Produzido em cerâmica fina, com pasta de cor vermelha. Apresenta corpo globular achatado, assente em fundo plano demarcado e colo vertical, baixo, com lábio de perfil semicircular. Possui duas pequenas asas verticais que unem a base do colo ao início da demarcação do fundo. Mostra decoração plástica composta por série de três traços diagonais, que intercalam com relevos aplicados, de cerâmica, em forma de botão ou hemisféricos, nos quais foram embutidas três pedras de pequeno calibre, de cor branca, possivelmente quartzo.



**Cântaro.** Produzido em cerâmica com pasta de cor vermelha. Apresenta corpo ovóide alongado, gargalo alto e estreito, bordo extrovertido, com lábio de perfil semicircular, assentando sobre base plana. Possui grande asa, profundamente estilizada com motivos fitomórficos, que une o bordo a dois pontos mesiais do corpo, mostrando em ambas extremidades remate semelhante, em espiral. Na posição diametralmente oposta a esta o que parece ser um longo bico vertedor, igualmente bastante estilizado. Mostra profusa decoração, tanto na asa e bico como já referido, como pelo corpo. Este encontra-se dividido, sensivelmente a meio, através de três incisões que provocam um ligeiro estreitamento do corpo, com série de grandes elementos ovais que se repetem, num total, eventualmente, de seis na metade superior do corpo e de dez na metade inferior do corpo.

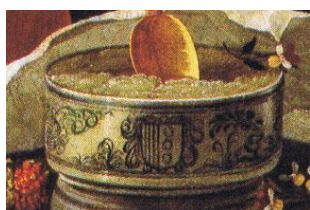


**Tampa.** Produzida em cerâmica de pasta vermelha. Apresenta forma hemisférica achatada, bordo ligeiramente extrovertido, que deve corresponder a fecho hermético e parte superior esférica achatada, relatada com pequena esfera. Na parte inferior observam-se nervuras verticais e na superior nervuras espiraladas.





**Púcaro.** Produzido em cerâmica fina, com pasta de cor vermelha. Apresenta corpo globular achatado, assente em fundo plano demarcado e colo vertical, baixo, com lábio de perfil semicircular. Possui duas pequenas asas verticais que unem a base do colo ao início da demarcação do fundo. Mostra decoração plástica composta por série de três traços diagonais cruzados por outras três, formando um efeito reticulado, que intercalam com relevos aplicados, de cerâmica, em forma de botão ou hemisféricos, nos quais foram embutidas três pedras de pequeno calibre, de cor branca, possivelmente quartzo.



**Taça.** Produzida em faiança. Apresenta corpo cilíndrico, bordo alto com lábio de perfil semicircular e fundo plano, assente em pé anelar. A superfície exterior mostra decoração pintada a azul sobre branco, revelando brasão e motivos fitomórficos. O brasão é composto por escudo português, partido, o I com três linhas verticais e o II com três círculos dispostos na vertical, rodeado por paquife vegetalista. Uma vez que a decoração foi executada a azul sobre branco não conseguimos identificar as cores que comporiam o brasão.



**Tabuleiro.** Produzido em metal, possivelmente prata. Apresenta forma rectangular, paredes baixas, algo extrovertidas, assente em fundo plano. As paredes possuem ligeiras incisões verticais que formam lóbulos.



**Colher.** Produzida em metal, possivelmente ouro. Oval, apresenta cabo cilíndrico, longo, com pormenor decorativo, vegetalista, na ligação ao cabo, bem como na extremidade.






**Salva de pé alto.** Produzida em metal, possivelmente de prata. Apresenta forma circular, aplanada superiormente, sobre suporte cilíndrico que assenta em pé em bolacha.

**12.** *Natureza morta com doces e flores*, 1676, pintura a óleo sobre tela, 850x1605 mm., Biblioteca Municipal Anselmo Braamcamp Freire (Santarém), assinado «*Josepha em Obidos, 1676*» (Serrão, 1993, p. 203).



**Jarro.** Produzido em cerâmica, vidrada. Apresenta corpo ovóide alongado, gargalo alto, bordo algo extrovertido e assenta sobre base plana. Possui uma asa, vertical, que une o início do gargalo a ponto do volume mesial do corpo. A superfície exterior ostenta vidrado, na cor negra, que forma padrão vertical através da intercalação com o vermelho da superfície, sem vidrado.

	<p><b>Tampa.</b> Produzida em cerâmica, vidrada. Oferece forma hemisférica, com aba horizontal, que devia corresponder a fecho hermético, e pega central. A superfície exterior ostenta vidrado, na cor negra, que forma padrão vertical através da intercalação com o vermelho da superfície, sem vidrado.</p>
	<p><b>Taça.</b> Produzida em faiança. Apresenta corpo polilobulado, possivelmente dividido em 12 lóbulos, assentando em pé alto e anelar. Mostra decoração constituída por incisão efectuada no pé e decoração pintada, em tons de amarelo/dourado e azul, formando, em cada lóbulo, cartela dourada, em forma de escudo português, preenchido a azul, e com elemento central, em amarelo/dourado, que parece flor-de-lis algo estilizada.</p>
	<p><b>Salva de pé alto.</b> Produzida em metal, possivelmente de prata. Apresenta forma circular, aplanada superiormente, sobre suporte cilíndrico que assenta em pé em bolacha.</p>

**13.** *Natureza morta com Salva com queijos, frutos e flores*, c. 1670-1680, pintura a óleo sobre tela, 605x505 mm., Colecção D. Isabel Pinheiro de Mello Espírito Santo Silva (Lisboa) (Serrão, 1993, p. 229).



**Salva de pé alto.** Produzida em metal, possivelmente de prata. Apresenta forma circular, aplanada superiormente, sobre suporte cilíndrico que assenta em pé em bolacha.



14. *Natureza morta: cardo, melão, cenouras e prato com frutas*, c. 1670-1680, pintura a óleo sobre tela, 500x1100 mm., colecção particular (Lisboa) (Serrão, 1993, p. 244).



**Prato.** Produzido em faiança. O corpo apresenta forma subtruncocónica, o bordo, extrovertido, oferece lábio de perfil semicircular, e o fundo é plano, assente em pé anelar. As superfícies encontram-se esmaltadas na cor branca.



**Prato.** Produzido em metal, possivelmente estanho ou prata. Apresenta bordo largo horizontal, com fundo plano, assente, possivelmente, em pé anelar.



**Garrafa.** Apresenta corpo globular achatado e gargalo muito estreito e alto. Produzida em vidro negro, opaco.

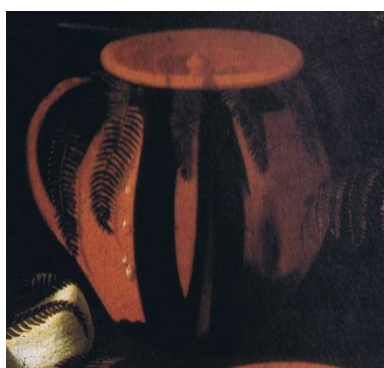
15. *Natureza morta: cesta com cerejas, queijos, barros e figos*, c. 1670-1680, pintura a óleo sobre tela, 500x1100 mm., colecção particular (Lisboa) (Serrão, 1993, p. 244).



**Taça.** Produzida em cerâmica comum, de pasta vermelha. Apresenta forma hemisférica, bordo espessado exteriormente, com lábio de perfil semicircular, demarcado por incisão, e assentando em fundo plano.



**Testo.** Produzido em cerâmica comum, de pasta acastanhada. Oferece forma troncocónica, com pequena aba e lábio semicircular. Ao centro observa-se pequena pega em botão.



**Pote.** Produzido em cerâmica. Apresenta corpo globular e assenta em fundo plano. Possui asa vertical que une o bordo a ponto do volume mesial. A superfície mostra vidrado, de cor castanha e aspecto melado, com escorências de cor negra. Encontra-se tapado por testo, produzido em cerâmica comum.



**Prato.** Produzido em faiança. O corpo apresenta forma subtroncocónica, o bordo extrovertido oferece lábio de perfil semicircular, e o fundo é plano, assente em pé, possivelmente anelar. Encontra-se esmaltado na cor branca no exterior.

**16.** *Natureza morta: caixas, barro e flores*, c. 1670-1680, pintura a óleo sobre tela, 500x800 mm., colecção particular (Lisboa) (Serrão, 1993, p. 246).



**Cântaro.** Produzido em cerâmica de pasta vermelha. Apresenta corpo ovóide alongado, gargalo alto e cilíndrico, bordo ligeiramente extrovertido e assenta sobre fundo plano. Deverá possuir asa, mas não é explícito na pintura. Mostra nervura que demarca visualmente o fundo assim como duas incisões no bordo, sob o lábio. Observa-se decoração plástica composta por relevos, de cerâmica, aplicados no volume mesial do corpo, em forma de botão ou hemisféricos, nos quais foram embutidas esquírolas, ou pedras de pequeno calibre, de cor branca, possivelmente quartzo.



**Tampa.** Produzida em cerâmica de pasta vermelha. Apresenta forma hemisférica achatada, com aba horizontal, que deveria corresponder a fecho hermético, e pega central destacada. Mostra decoração plástica composta por relevos, de cerâmica, aplicados, em forma de botão ou hemisféricos, nos quais foram embutidas esquírolas, ou pedras de pequeno calibre, de cor branca, possivelmente quartzo.







**Colher.** Produzida em metal, possivelmente prata. Sub-oval, apresenta cabo fino e longo, de secção quadrangular, terminando com um ligeiro remate decorativo sub-triangular.

**17.** *Natureza morta com prato de prata, bolsa de couro, caixa, barro e vidro, c. 1670, pintura a óleo sobre tela, 620x1005 mm, colecção particular (Cascais) (Serrão, 2001, pp. 140, 141).*



**Bilha.** Produzida em cerâmica, com superfície de cor vermelha. O corpo é globular, com colo estrangulado e alto, o bordo é vertical e possui lábio de perfil biselada e o fundo é possivelmente plano. Apresenta duas finas asas verticais, que unem zona sob o bordo a ponto mesial do colo. Mostra vários elementos decorativos, três incisões decoram o bordo imediatamente abaixo do lábio. Entre os pontos de implantação das asas quatro caneluras, agrupadas duas a duas, formam cartela que centraliza decoração plástica composta por relevos aplicados, de cerâmica, em forma de botão ou hemisféricos, num total de quatro, nos quais foram embutidas três pedras de

	<p>pequeno calibre, de cor branca, possivelmente quartzo. Uma nervura faz a separação entre o colo e o corpo. Cartela idêntica à anteriormente descrita pode ser observada no volume mesial do corpo, com aplicações idênticas, num total de oito, nas quais foi embutida pedra de pequeno calibre, de cor branca, possivelmente quartzo e, entre as quais se marcou pequena depressão circular.</p>
	<p><b>Salva de pé alto.</b> Produzida em metal, possivelmente de prata. Apresenta forma circular, aplanada superiormente, sobre suporte cilíndrico que assenta em pé em bolacha.</p>
	<p><b>Garrafa.</b> Em forma de cabaça, com o contentor de forma esférica achatada, o gargalo piriforme e o bordo extrovertido, tubular. Vidro transparente, com o corpo decorado, por sopragem em molde, por caneluras verticais.</p>

**18.** *Naturezas mortas com caixas, flores e doces*, c. 1670-1680, um par de pinturas a óleo sobre tela, 500x330 mm, colecção particular (Oeiras) (Serrão, 2001, pp. 146, 147).







**Pote.** Produzido em faiança. Corpo globular, com bordo baixo mas algo extrovertido e fundo em bolacha. Possui duas pequenas asas horizontais. A superfície exterior encontra-se esmaltada na cor branca e decorada, com pintura, a negro, constituída por casal representado de lado.



**Taça.** Hexagonal, com bordo de lábio semicircular, com fundo plano, assente possivelmente em pé baixo e anelar. As superfícies encontram-se esmaltadas e com elemento decorativo pintado que não é completamente perceptivo.

**19.** *Natureza morta com caixas de frutos e flores*, 1677, pintura a óleo sobre tela, 850x1605 mm, colecção particular (Paris) (Serrão, 2001, pp. 148, 149).



**Tabuleiro.** Produzido em metal, possivelmente prata. Mostra forma rectangular, paredes baixas, algo extrovertidas, assente em fundo plano. As paredes possuem ligeiras incisões verticais que formam lóbulos.

**20.** *Natureza morta: frutos e flores com pássaro e melão*, c. 1680, pintura a óleo sobre tela, 590x910 mm, Embaixada de Portugal (Washington, D.C.) (Carvalho e Pomerey, 1997, pp. 186-189).



**Faca.** Apresenta forma alongada, apenas com uma das secções formando aresta cortante. O cabo apresenta forma rectangular e algo ergonómica, com embutidos, possivelmente, em pedras duras, bícromas.



**Garrafa.** Oferece corpo globular e gargalo muito estreito e alto, com bordo ligeiramente extrovertido e lábio de perfil semicircular. Produzida em vidro negro, opaco e gargalo de cor vermelha.

**21.** *Natureza morta: frutos, cardo e cenouras*, c. 1680, pintura a óleo sobre tela, 590x910 mm, Embaixada de Portugal (Washington, D.C.) (Carvalho e Pomerey, 1997, pp. 186-189).



**Taça.** Produzida em porcelana. Apresenta corpo hemisférico, bordo inclinado exteriormente, com lábio de perfil semicircular e fundo plano, assente em pé anelar. Mostra decoração pintada na cor azul.



**Prato.** Produzido em metal, possivelmente estanho ou prata. Oferece bordo extrovertido, largo e horizontal, com fundo plano, provavelmente assente em pé anelar.

## TEMAS RELIGIOSOS

**22.** *Madalena penitente*, pintura a óleo sobre tela, c. 1661, Igreja de Santa Maria (Óbidos) (S.A., 1949, fig. 30).



**Jarro.** Produzido em cerâmica. De pequenas dimensões, apresenta corpo globular, bordo extrovertido, gargalo largo e não muito alto e fundo assente em pé alto destacado, suportado por base circular. Possui asa vertical que une o bordo a ponto no volume mesial do corpo.



**Tampa.** Produzida em cerâmica. Possui forma cónica com ligeira aba horizontal, que poderá corresponder a fecho hermético. Encontra-se rematado com pega esférica.



**23.** *Santa Maria Madalena*, c. 1650, pintura a óleo sobre cobre, 228x184mm., Museu Nacional Machado de Castro (Coimbra), n.º inv. 2649. Inscrição no reverso: «Sr. Baltazar Gomez Figueira / Coimbra / chapaz de cobre» (Serrão, 1993, p. 113).



**Pote.** Possivelmente produzido em estanho. Apresenta corpo globular, com colo estrangulado e bordo em aba, com lábio de perfil semicircular, o fundo destacado assenta em pé alto, com base circular. Mostra decoração moldada que forma espécie de bolbos ao longo do volume mesial do corpo.



**Tampa.** Possui forma hemisférica achatada, com aba horizontal, que poderá corresponder a fecho hermético, encimada por remate sub-cilíndrico. Mostra decoração moldada que forma espécie de bolbos verticais.



**Candeia.** Produzida em metal. Apresenta corpo cilíndrico com orifício superior para a mecha, tampa cónica e fina corrente que permite a sua suspensão.

**24.** *S. João Evangelista em Patmos*, c. 1650-1660, pintura a óleo sobre cobre, 240x185 mm., Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa), n.º inv. 34 (1868), 129 (actual) (Serrão, 1993, p. 121).





**Tinteiro.** Possivelmente produzido em cerâmica de barro preto. Apresenta corpo globular, bordo algo extrovertido, assenta em fundo plano, ligeiramente demarcado do corpo. Possui tampa de forma cónica com orifício de suspensão.

**25.** *Salomé*, colecção particular (Madrid) (Serrão, 1993, p. 138).



**Castiçal.** Produzido em cerâmica. Assente em pé alto, suportado por base circular, encimado por volume globular achatado e volume globular mais pequeno e rematando com o corpo onde se coloca a vela, de forma igualmente globular e com bordo em aba horizontal, para conter a cera que escorre da vela.



**Prato.** Produzido em metal, possivelmente estanho ou prata. É formado por bordo extrovertido, largo e horizontal, com fundo plano, possivelmente assente em pé anelar.

**26.** *Salomé apresentando a Herodes a cabeça de S. João Baptista*, c. 1660-1670, pintura a óleo sobre cobre, 285x360 mm., Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa), n.º inv. 1675 (Serrão, 1993, p. 138).



**Castiçal.** Produzido em cerâmica. Mostra corpo cilíndrico, suportado por base circular, em bolacha.



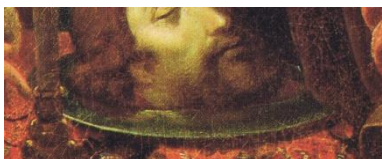
**Prato.** Produzido em metal, possivelmente estanho ou prata. Possui bordo largo horizontal, com fundo plano, talvez assente em pé anelar.



**27.** *Salomé apresentando a Herodes a cabeça de S. João Baptista*, c. 1660-1670, pintura a óleo sobre tela, 535x650 mm., colecção particular (Lisboa) (Serrão, 1993, p. 139).



**Castiçal.** Produzido em cerâmica. Formado por dois volumes globulares achatados, rematando com o corpo onde se coloca a vela, de forma cilíndrica e bordo ligeiramente extrovertido, para conter a cera que escorre da vela, assentando em pé em bolacha.



**Prato.** Produzido em metal, possivelmente estanho ou prata. Apresenta bordo largo horizontal, com fundo plano, provavelmente assente em pé anelar.

**28.** *Repouso na fuga para o Egipto*, c. 1660-1670, pintura a óleo sobre tela, 830x610 mm., colecção particular (Lisboa) (Serrão, 1993, p. 161).



**Púcaro.** Produzido em cerâmica fina, com superfície de cor vermelha. Apresenta corpo polilobulado, bordo vertical e com lábio de perfil semicircular, assente em fundo plano que forma ligeiro ressalto. Possui duas asas verticais que unem o bordo a ponto do fundo. Parece mostrar decoração incisa nas paredes do corpo





**29.** *Sagrada Família*, 1674, pintura a óleo sobre tela, 988x870 mm., Museu Regional (Évora), n.º inv. 619 (Serrão, 1993, p. 196).



**Castiçal.** Produzido em cerâmica. Possui corpo cilíndrico, onde se coloca a vela, com ligeiro espessamento no volume mesial, bordo vertical e lábio de perfil semi-circular, o pé é alto, com estrutura esférica achatada e assente em pé em saia.



**Saleiro.** Possivelmente produzido em cerâmica de barro preto. Apresenta forma troncocónica invertida, com ligeira canelura que demarca a base e com recipiente superior para conter o sal, possivelmente aberto de forma hemisférica.

	<p><b>Prato.</b> Produzido em faiança portuguesa. Mostra forma subtruncocónica e o fundo é plano, assente possivelmente em pé anelar. O bordo extrovertido oferece lábio de perfil semicircular. Ambas superfícies encontram-se esmaltadas na cor branca e, sobre a aba, observa-se decoração pintada de cor azul, no que parece ser motivo vegetalista.</p>
	<p><b>Prato.</b> Produzido em faiança portuguesa. Oferece forma subtruncocónica e o fundo é plano, assente possivelmente em pé anelar. O bordo extrovertido possui lábio de perfil semicircular. Encontra-se esmaltado na cor branca e, sobre a aba, observa-se decoração pintada de cor azul, não sendo possível reconhecer o motivo.</p>
	<p><b>Prato.</b> Produzido em faiança portuguesa. Oferece forma subtruncocónica e o fundo é plano, assente possivelmente em pé anelar. O bordo extrovertido possui lábio de perfil semicircular. Encontra-se esmaltado na cor branca e, sobre a aba, observa-se decoração pintada de cor azul, não sendo possível reconhecer o motivo.</p>
	<p><b>Faca.</b> Produzida em metal e com cabo em madeira ou osso. Apresenta forma alongada, apenas com uma das faces formando aresta cortante. O cabo mostra forma rectangular e algo ergonómica.</p>



30. *Calvário*, 1679, pintura a óleo sobre tela, 1600x1740 mm., Santa Casa de Misericórdia (Peniche), assinado «[Jose]pha em Obidos» (Serrão, 1993, p. 222).



**Pote.** Possivelmente produzido em estanho. Apresenta corpo globular, com colo estrangulado e bordo em aba, com lábio de perfil semicircular, o fundo destacado assenta em pé alto, com base circular. Possui duas asas verticais, que unem o bordo a ponto do volume mesial do corpo. Mostra decoração moldada que forma espécie de bolbos ao longo do volume mesial do corpo.



**Tampa.** Possui forma hemisférica achatada, com aba horizontal, que poderá corresponder a fecho hermético, encimada por remate sub-cilíndrico. Mostra decoração moldada que forma espécie de bolbos verticais.

**31.** *S. João Baptista Menino*, cobre, coleção particular (Serrão, 1993, p. 174).

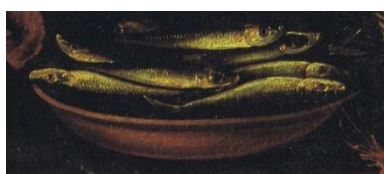


**Taça.** Mostra forma troncocónica, bordo vertical demarcado por incisão e lábio de perfil semicircular e fundo plano. Parece poder verificar-se decoração incisa, através de traços verticais, na superfície exterior.



## OUTROS

**32.** *Mês de Março*, com a legenda “*Março sou pobre de frutas, / mas não falta Bacalhao, / Mariscos, e carapao / pexe fresco nania trutas.*”, 1668, pintura a óleo sobre tela, 1065x1680 mm., coleção particular (Lisboa) (Serrão, 1993, p. 154).



**Prato.** Produzido em cerâmica comum, com superfícies de cor vermelha. O corpo possui forma subtruncocónica, o bordo, inclinado exteriormente, mostra lábio de perfil semicircular e o fundo é plano, assente possivelmente em pé anelar.

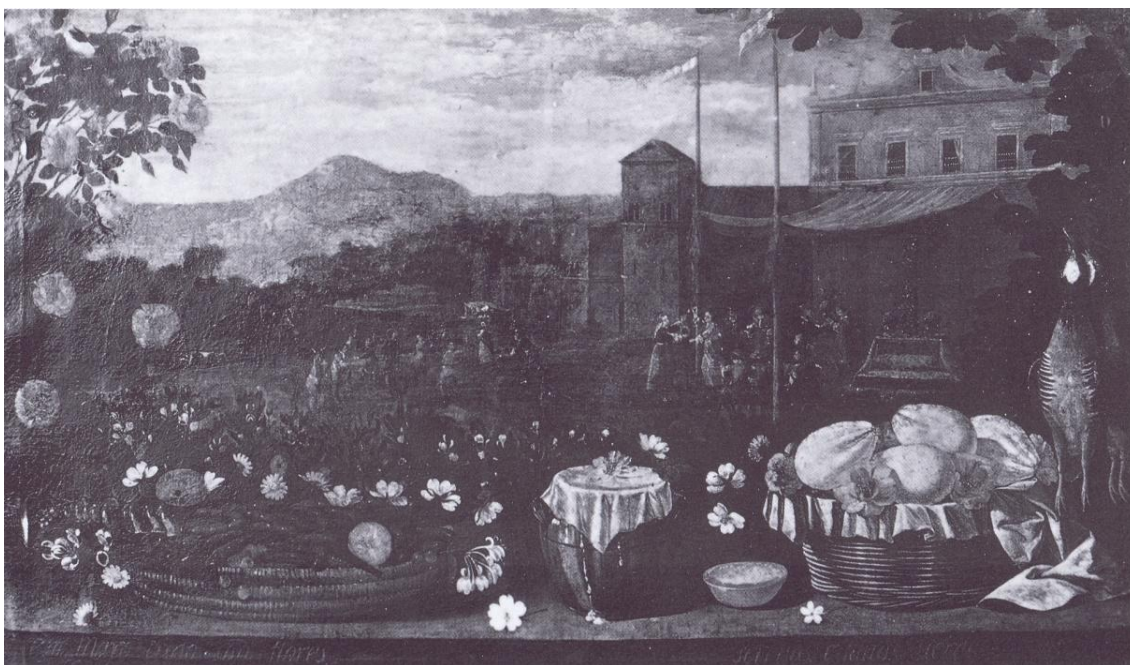


**Prato.** Produzido em faiança. O corpo apresenta forma subtruncocónica, o bordo oferece lábio de perfil semicircular, e o fundo é plano, assente possivelmente em pé anelar. Encontra-se esmaltado, no exterior, na cor branca e o tardoiz revela três linhas verticais, pintadas na cor azul.



**Prato.** Produzido em faiança. O corpo oferece forma subtruncocónica, o bordo tem lábio de perfil semi-circular, e o fundo é plano, assente possivelmente em pé anelar. Encontra-se esmaltado exteriormente na cor branca e o tardo revela três linhas verticais, pintadas na cor azul.

**33.** *Mês de Maio*, com a legenda “*Em mayo tudo son flores / , colher rosas se quiserdes / sereijas e fanos verdes / perdigões para senhores*”, c. 1668, 1073x1775 mm, colecção particular (Serrão, 1993, p. 156).



**Taça.** Produzida em cerâmica, de superfície vermelha. Apresenta forma hemisférica, bordo espessado exteriormente e demarcado com incisão, com lábio de perfil semicircular, assentando em fundo plano.





**Pote.** Produzido em cerâmica. Apresenta corpo globular e assenta em fundo plano. Mostra ressaltos na ligação entre o corpo e o fundo. Possui duas asas horizontais. Observa-se linha incisa, no volume mesial do corpo. A superfície mostra vidrado, possivelmente de cor castanha clara e aspecto melado, com escorrências de negro. Encontra-se tapado por um pano que substitui o tradicional testo de cerâmica.

34. *Mês de Junho*, c. 1668, 1060x1745 mm, colecção particular (Serrão, 1993, p. 155).



**Púcaro.** Produzido em cerâmica fina, supondo-se que com superfície de cor vermelha. Oferece corpo hemisférico achatado, bordo vertical baixo, com lábio de perfil semicircular e assenta em fundo plano, que forma ligeiro ressaltos. Possui duas asas opostas verticais que unem o bordo a ponto sobre o fundo. Mostra decoração moldada que forma série de depressões ovaladas, num total de seis, com pequeno ponto central e dois pontos entre cada um destes elementos.



**Cântaro.** Produzido em cerâmica comum. Oferece corpo ovóide alongado, gargalo alto e cilíndrico, bordo ligeiramente extrovertido e assenta sobre base plana. Possui duas asas verticais que unem o bordo a ponto mesial do corpo. Observa-se decoração incisa, composta por duas incisões que formam cartela onde se repetem incisões verticais, sobre esta numa outra cartela, nova incisão forma motivo ondulado, entre o qual foi aplicada decoração plástica composta por relevos de cerâmica, aplicados, em forma de botão ou hemisféricos, nos quais foram embutidas esquírolas, ou pedras de pequeno calibre, de cor branca, possivelmente quartzo. Esta mesma decoração plástica, com aplicações de cerâmica e pedras, repete-se ao longo das asas.



**Tampa.** Produzida em cerâmica. Apresenta forma hemisférica, com ligeira aba horizontal, possivelmente indiciando fecho hermético e terminando em carrapeta esférica. No corpo observam-se incisões verticais que proporcionam um efeito polilobulado. A carrapeta encontra-se decorada com embutidos de esquírolas, ou pedras de pequeno calibre, de cor branca, possivelmente quartzo.



**Garrafa.** Miniatura produzida em cerâmica fina, possivelmente com superfície de cor vermelha. Apresenta corpo globular, gargalo alto e estreito, bordo extrovertido, com lábio de perfil semicircular, demarcado por linha incisa. Oferece, de igual modo, duas incisões no início do corpo. Possui delicada asa vertical que une o início do gargalo a ponto correspondente ao começo do corpo da peça. Mostra decoração pintada, formando motivo vegetalista.



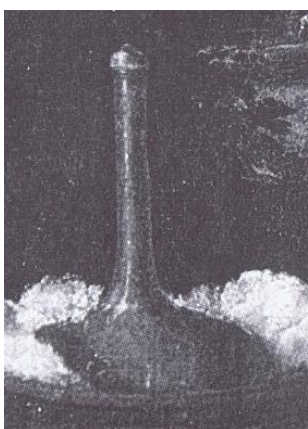
**Púcaro.** Produzido em cerâmica fina, possivelmente com superfície de cor vermelha. Apresenta carena acusada, a meio do corpo, e assenta em fundo plano, que se demarca do corpo através de ligeiro ressaltado, formado por três caneluras. O bordo, com lábio, que deverá ser semicircular, é inclinado exteriormente e demarcado por linha incisa. Outra demarca-o do corpo. Possuirá duas asas, opostas, verticais que unem o bordo a ponto mesial do corpo. Mostra decoração plástica, realizada por deformação da pasta antes da cozedura, que forma mossas ovais, dispostas na vertical e paralelos entre si, tanto na metade superior da carena como na metade inferior.



**Salva de pé alto.** Produzida em metal, possivelmente de prata. Apresenta forma circular, aplanada superiormente, sobre suporte cilíndrico que assenta em pé em bolacha.

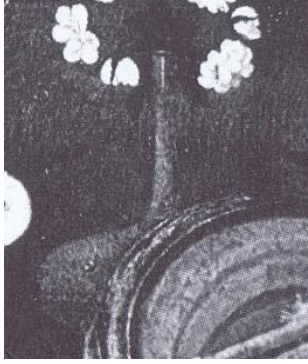


**Faca.** Apresenta forma alongada, apenas com uma das secções formando aresta cortante. O cabo apresenta forma rectangular e algo ergonómica, com embutidos possivelmente em pedras duras, bícromas.



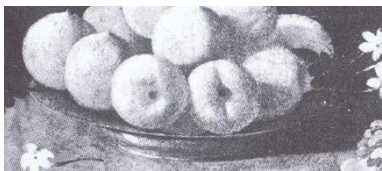
**Garrafa.** Apresenta corpo globular achatado e gargalo muito estreito e alto. Seria produzida em vidro negro, opaco. Parece mostrar tampa, talvez em metal.





**Garrafa.** Possui corpo globular achatado, gargalo estreito e alto. Teria sido produzida em vidro negro, opaco.

**35.** *Mês de Julho*, com a legenda “*Rapazes ide nadar / saltai na água e fazei bulha / e enquanto o pão se debulha / iulho as ortas va regar*”, c. 1668, colecção particular (Serrão, 1993, pp. 154, 155).



**Prato.** Produzido em faiança. O corpo possui forma subtruncocónica, o bordo extrovertido oferece lábio de perfil semicircular, e o fundo é plano, assente em pé anelar. Encontra-se esmaltado exteriormente na cor branca.



## 7. Conclusões

Após se terem identificado, de um universo de cerca de cento e três obras publicadas, trinta e cinco quadros, com representações de objectos do quotidiano, e aí reconhecido e descrito cem peças, assim como procurar contextos arqueológicos onde peças semelhantes tivessem sido recolhidas pretendemos agora reflectir sobre a informação obtida.

Um facto por demais evidente é a constatação de que Josepha d'Ayalla não possuiria mais do que quarenta a cinquenta peças, que arranjava e compunha de modos diferentes e, por vezes nem isso.

Veja-se o caso da salva de pé alto, presente em oito quadros diferentes e que cremos ser sempre a mesma. Surge por três vezes (nºs 2, 12 e 13 do catálogo) com arranjo composto por três queijos e flores, exactamente igual, uma vez apenas é representando ostentando panóplia de doces e bolos, cortados em pedaços (nº 1 do catálogo), enquanto nas outras quatro representações exhibe outro objecto, colocado estrategicamente ao centro, seja taça pequena de vidro, taça brasonada de faiança portuguesa, bolsa em couro ou púcaro cerâmico (nºs 9, 17 e 34 do catálogo respectivamente).

Do mesmo modo, prato de prata surge representado em seis quadros distintos e julgamos tratar-se de uma única peça. Aparece exibindo fruta, pêsegos (nº 6 do catálogo), em dois casos, solução idêntica em que dispõe cardo (nºs 14 e 21 do catálogo) e por três vezes com a cabeça de S. João Batista (nºs 25, 26 e 27 do catálogo). Em todos se destaca o brilho e os reflexos obtidos através da representação desta peça.

Ainda, o mesmo tabuleiro de prata, surge no quadro *Natureza morta com doces e barros* exibindo uma multiplicidade de bolos e doces e no quadro *Natureza morta com caixa de furtos e flores*, repleto de fruta variada (pêras, maçãs, pêsegos) e flores, em ambos os casos colocado sobre uma caixa de madeira laminada, o que o eleva, criando um foco de maior destaque.

Outro exemplo flagrante de reutilização de peças aplica-se no caso dos pratos de faiança portuguesa em que cremos que possuiria dois diferentes, um apenas revestido de esmalte branco, não se reconhecendo qualquer decoração, repetido pelo menos nos quadros nºs 10 e 15 do catálogo, de forma igual, com conjunto de queijos, exibindo ambos falha no esmalte, no tardo, provocado por prolongado uso, e outro com decoração, pintada a azul, que praticamente só percebemos pelas duas riscas que mostra no tardo, apresentando peixes, frutas e legumes vários (nºs 32, 35 e 8 respectivamente).



Também púcaro carenado, com decoração modelada, se repete, em mais do que um quadro *Natureza morta com potes de barro* (nº 5 do catálogo, repete-se nos nºs 11 e 34). Assim como taça hemisférica em cerâmica comum, é sempre a mesma, assim como os potes e os testos.

O quadro nº 16 é claramente uma cópia, no qual se removeu o elemento central (salva de pé alto com recipiente de vidro), do quadro nº 9. Cópia onde se duplica representação de cântaro com apliques e incrustações de quartzo, e colher de prata, mostra qualidade técnica inferior e quebra de equilíbrio simétrico existente no quadro realizado primeiramente. Jorge Estrela atribui este primeiro à autoria de Baltazar Gomes Figueira e não à sua filha (Estrela, Gorjão e Serrão, 2005, pp. 148-151). De igual forma, o mesmo autor atribui quadros identificados com os nºs 14 e 15, no nosso catálogo, a Baltazar Gomes Figueira (Estrela, Gorjão e Serrão, 2005, p. 72).

Tratando-se de pintor que só recentemente começa a ser devidamente identificado e estudado, optamos por manter estes quadros com a tradicional atribuição de autoria a Josepha d’Ayalla, cientes que, mesmo a terem sido partilhados por seu pai, o foram no mesmo contexto, ambiente e oficina que norteia o seu trabalho e que por isso podem ser considerados como fazendo parte da mesma realidade, Óbidos seiscentista.

Tendo em conta que os quadros pintados pela autora em apreço se tratam de composições pensadas esteticamente e não “fotografias” de uma mesa de refeições da época, será notório algum exagero quanto às conjugações de alimentos e pormenores representados, de que é expoente máximo a tela na Biblioteca Municipal Anselmo Braamcamp Freire, *Natureza morta com doces e barros* (nº 11 do catálogo).

Contudo, parece-nos indesmentível que, não obstante o impulso da gula, de um modo geral representa objectos e realidades seus contemporâneos, alguns dos quais dotados de verdadeira novidade, como é o caso da taça de faiança, decorada com rendas, cuja temática decorativa indicámos ter sido desenvolvida mera década antes da data da pintura (vide cap. 5).

Foi possível identificar paralelos, em contextos arqueológicos dos séculos XVI e XVII, para a maioria das peças que Josepha representa, bem como em colecções museológicas várias. Excepção para os casos de “devaneio artístico” como nos parece ser o caso de cântaro profusamente decorado, presente no quadro nº 11 do catálogo.

É de acentuar a presença de espólio tradicional, que dura através das épocas com pequenas alterações formais, como a taça hemisférica, em cerâmica comum, anteriormente referida, potes vidrados ou os testos, a par de outro claramente marcado pela época.

A estética barroca influencia todos os níveis da cultura e da vida, sendo flagrante na pintura, como já constatámos (vide cap. 2) mas também no gosto e no consumo, que se reflecte igualmente nas produções cerâmicas, de metais e vítreas.

Atendendo a isto é natural que se observem alterações nos padrões de consumo. Incentivadas igualmente pelo estreitamento dos contactos com o Oriente, acentua-se o gosto pelos motivos de influência chinesa, não só pela difusão das porcelanas mas sobretudo pela adopção de motivos, aí presentes, para peças produzidas em território nacional, como os pêssegos e os aranhões, que passam a ser gramática decorativa presente na faiança portuguesa a partir de 1610.

De igual modo, as produções europeias sofrem alterações e inovações, como é reflexo a criação de novas formas cerâmicas que imitam peças metálicas, como o exemplo da *crespina*, de Montelupo, aqui representada constata.

Esta formulação estética, composta por gomos, é na realidade, bastante semelhante à presente no tabuleiro de prata, representado em dois quadros distintos.

Reflexo de novas concepções de beleza, oriundas de Itália, é a faca que pensamos utilizar técnica de embutido em pedras duras. Técnica que viria a ser aperfeiçoada pelas oficinas italianas a partir do século XVII, especialmente na produção de tampos de mesas, destacando-se as produzidas em Florença.

Em Portugal, o expoente da estética barroca fez-se sentir, no que à produção cerâmica diz respeito, na cerâmica fina, com decorações modeladas, e nas peças com decoração dita pedrada.

Este tipo de produções, como Alfonso Pleguezuelo (2000) define de “*cerámicas para agua*”, pode ser encontrada com ampla difusão nos países ibéricos. A par do calor, característico desta zona geográfica, outro factor que contribuiria para tamanha difusão destas cerâmicas, em Portugal e em Espanha, pode ser a própria dieta bastante recorrente em especiarias e sal, novidade incentivada pelos contactos ao Oriente, bem explicado em referencia feita por viajante francês Barthélemy Joly, no início do século XVII “*hay que beber más que de ordinário a causa de la gran cantidad de pimienta que*

*ponen en todas las viandas, además de la que sirven en la mesa como sal*” (Mercadal, 1959, p. 117).

A par da dieta rica em carnes, bastante condimentadas, também os doces gozam de ampla difusão “*sucedem-se receitas de doces e conservas de cidra, limão, pêras, pêssegos em calda, receitas de marmelada, pontos de açúcar, mas também fartos e biscoitos, o afamado maçapão ou o onnisciente pão-de-ló*” (O «Livro de Cozinha» da Infanta D. Maria, segundo Buescu, 2011, p. 307). Auxiliados pela produção de açúcar na Madeira, e posteriormente no Brasil, desenvolve-se todo um manancial de receitas, impulsionado principalmente em meio conventual e cujas denominações perduram até à actualidade, que pode ser observado em todo o seu esplendor nos quadros da pintora obidense e que, por si, ajudam a explicar o tamanho agrado pelo consumo de água.

É neste contexto que contentores destinados ao seu acondicionamento, serviço e consumo adquirem papel preponderante na casa ibérica e que, também por isso, acabam por ser alvo de maior atenção e cuidado no que à sua decoração diz respeito (Vasconcellos, 1957).

O princípio físico que proporciona a que este tipo de recipientes refresque a água é bastante simples, já que qualquer contentor cerâmico com paredes porosas, ou seja, sem tratamento impermeabilizante como é exemplo o vidrado ou o esmaltado, permite que a água, no seu interior, seja absorvida pelas paredes até à superfície exterior, onde o contacto com o calor do ambiente provoca ligeira evaporação que causa arrefecimento das paredes e consequentemente do líquido no seu interior (Carneiro, 1969).

Apesar do seu reduzido valor, em termos económicos, os púcaros, deste período, adquirem valor estético e são apresentados a par de cerâmicas bastante mais onerosas como as faianças e as porcelanas e dispostos, em escaparates, a par de peças fabricadas em metais preciosos como a prata (Pleguezuelo, 2000, p. 130).

É então pela frescura que proporcionam, aliada ao característico cheiro a terra molhada que transmitem e a profusa decoração, que estas peças vão adquirir o seu valor. Viajante inglês que visita Portugal, Cox Macro, refere tal facto, em 1701, dizendo “*os recipientes de barro por onde bebem têm um cheiro a que não posso chamar mais do que fedor. Eles gostam e acham que dá à água um sabor agradável; têm o costume de deitar fora as taças quando perdem o cheiro*” (Cox e Macro, 2007, p. 140).

Tal valor pode ser verificado pela multiplicidade decorativa que ostentam, passível de ser observado nas pinturas de Josepha d'Ayalla, bem como noutros autores espanhóis, sendo praticamente inexistentes em pintores de outros países europeus. Por serem realizados manualmente, cada objecto torna-se virtualmente único, já que é quase impossível ao oleiro realizar duas peças exactamente iguais. Segundo Virgílio Correia “*A produção cerâmica dos séculos XVI e XVII foi tão espantosamente variada que não há citações que consigam adaptar a descrição de um vaso a qualquer forma conhecida, ou actualmente empregada*” (Correia, 1916, p. 249).

Em Silves foi escavado forno, no qual se recolheram restos destas produções, datadas entre finais do século XVI e a 1ª metade do seguinte (Gomes, 2008). Este ajudaria a provar que eram realizadas em vários pontos do território nacional e não apenas na região alentejana, como inicialmente haviam defendido outros autores, denominando-as de “*Merida type red micaceous ware*” (Hurst, 1977) ou “*terra Sigillata from Estremoz*” (Baart, 1992).

Nesta linha surgem também as chamadas peças pedradas, nas quais se verifica incrustação de elementos de quartzo, esquirolas ou fragmentos de pequenas a médias dimensões. Esta técnica decorativa surge, muitas vezes, associada a outras, como incisões ou aplicações.

Em Portugal, o caso mais antigo, que se conhece provém de forno da Mata da Machada, com laboração entre 1450 e 1530, escavado por Cláudio Torres nos inícios dos anos 80, no entanto, Olinda Sardinha, identifica existências, nos séculos XVII/XVIII em “*Porto, Tomar, Abrantes, Santarém, Torres Vedras, Lisboa, Cascais, Sintra, Almada, Barreiro, Alcácer do Sal, Montemor-o-Novo, Évora, Vila Viçosa, Beja, Moura e Silves, mas também Funchal, Cabo Verde e Macau*” (Sardinha, 1999). Estas peças continuaram a ser produzidas em território nacional, até à actualidade, nomeadamente na região de Niza (Cabral, 2003).

Como se constata, as peças representadas por Josepha d'Ayalla nos seus trabalhos são suas contemporâneas. Parece-nos que a artista estaria atenta a modas e inovações e deteria algum espólio, relativamente novo, nacional e internacional como já tivemos oportunidade de analisar, que lhe terá possibilitado alternar e variar as composições que executa. Não nos parecendo que possuísse peças muito antigas, ou tidas como relíquias, já que as peças que merecem destaque na sua obra encontram-se todas datadas no século XVII.

Conforme podemos verificar os artefactos que não encontram correspondência em contextos arqueológicos são, essencialmente, aqueles produzidos em metal, atendendo ao que já referimos anteriormente, certamente pelo valor intrínseco da matéria-prima que pode ser fundida e reaproveitada em caso de dano ou de alteração de gosto.

Neste sentido, parece-nos que a utilização das pinturas de Josepha d'Ayalla poderá ser frutuosa, não só para identificação de paralelos com espólios provenientes de intervenções arqueológicas de níveis seus contemporâneos, mas principalmente para aferir usos e costumes, como forma de enquadrar objectos que recolhemos sem as subtilidades que lhes estariam associadas, como os bolos, os doces, os delicados panos com rendas, entre outros.

De destacar a utilização que faz das fitas de tecido para pendurar os púcaros nos cântaros aos quais estariam associados e dos quais se retiraria a água para beber, bem como as pequenas peças que surgem igualmente penduradas ou suspensas por tais fitas e que se poderiam revestir de cariz decorativo mas também simbólico e cuja utilização não nos chega por via arqueológica.

## Bibliografia

ALVES, Francisco J. S.; RODRIGUES, Paulo J. P.; GARCIA, Catarina; ALELUIA, Miguel (1998) – A cerâmica dos destroços do navio dos meados do séc. XV, *Ria de Aveiro A e da zona Ria de Aveiro B. Aproximação tipológica preliminar, Actas das 2.<sup>as</sup> Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval. Métodos e resultados para o seu estudo*, pp. 185-210, Câmara Municipal de Tondela, Porto.

AAVV (1983) – *Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento / XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura*, vol. 6 – *Casa dos Bicos: o homem e a hora são um só: a dinastia de Avis*, Presidência do Conselho de Ministros, Lisboa.

AAVV (1998) – *Nossa Senhora dos Mártires. A Última Viagem*, Verbo, Lisboa.

BAART, J. M. (1992) – Terra Sigillata from Estremoz, Portugal, *Everyday and Exotic Pottery from Europe c. 650-1900. Studies in Honour of John G. Hurst*, pp. 273-278, Oxbow Books, Oxford.

BANDEIRA, Luís Stubbs Saldanha Monteiro (1985) – *Vocabulário Heráldico*, 3ª edição, Mama Sume, Lisboa.

BARREIRA, Paula; DORDIO, Paulo; TEIXEIRA, Ricardo (1998) – 200 anos de cerâmica na Casa do Infante: do séc. XVI a meados do séc. XVIII, *Actas das 2.<sup>as</sup> Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval. Métodos e resultados para o seu estudo*, pp. 145-184, Câmara Municipal de Tondela, Tondela.

BARROS, Luís; CARDOSO, Guilherme; GONZALEZ, António (2003) – Primeira notícia do forno de S. António da Charneca – Barreiro, *Actas das 3.<sup>as</sup> Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval. Métodos e resultados para o seu estudo*, pp. 295-307, Câmara Municipal de Tondela, Tondela.

BRITO, Alberto da Rocha (1949) – *À margem dum quadro de Josefa de Óbidos. A Virgem do Leite e S. Bernardo*, Separata do nº 21 do *Boletim da Junta de Província da Estremadura*, Lisboa.

BUESCU, Ana Isabel (2011) – À mesa do rei. Cultura alimentar e consumo no século XVI, *A mesa dos reis de Portugal. Ofícios, consumos, cerimónias e representações (séculos XIII-XVIII)*, pp. 304-317, Círculo de Leitores, Lisboa.



CABRAL, Clara Bertrand (2003) – A colecção de barros pedrados do Museu Nacional de Arqueologia: ensaio de contextualização no âmbito da olaria de Nisa, *O Arqueólogo Português*, série IV, vol. 21, pp. 301-338.

CAIGER-SMITH, Alan (1985) – *Lustre Pottery: Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World*, Faber and Faber, Londres.

CALADO, Rafael Salinas; LIMA, Maria da Graça (coord.) (2005) – *Portuguese Faience, Guide*, Museu Nacional de Arte Antiga, Instituto Português de Museus, Lisboa.

CARDOSO, Guilherme; ENCARNÇÃO, José d' (1990) – Uma sondagem de emergência no Casal do Geraldo (Estoril – Cascais), *Arquivo de Cascais*, nº 9, pp. 45-62.

CARDOSO, Guilherme; RODRIGUES, Severino (1999) – Tipologias e cronologias de cerâmica dos séculos XVI, XVII, e XIX encontrados em Cascais, *Arqueologia Medieval*, n.º 6, pp. 193-212.

CARDOSO, Guilherme; RODRIGUES, Severino (2002) – Conjunto de peças de cerâmica do século XVII do Convento de N.ª Sr.ª da Piedade de Cascais, *Actas do 3º Encontro de Arqueologia Urbana*, pp. 269-288, Câmara Municipal de Almada, Almada.

CARNEIRO, Eugénio Lapa (1969) – Breves notas sobre técnicas de impermeabilização cerâmica, *Olaria. Boletim do Museu de Cerâmica Popular Portuguesa*, nº 1 (Dezembro, 1969), pp. 3-32.

CARVALHO, Maria de Lourdes Simões de; POMEREY, Jordana (coord.) (1997) – *The Sacred and the Profane. Josefa de Óbidos of Portugal*, Ministério da Cultura, Gabinete das Relações Internacionais, National Museum of Women in the Arts, Lisboa / Washington D.C.

CASIMIRO, Tânia (2010) – *Faiança Portuguesa nas Ilhas Britânicas (dos finais do século XVI aos inícios do século XVIII)*, Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História, especialidade de Arqueologia, à Universidade Nova de Lisboa [texto policopiado].

CATURLA, Maria Luísa (1971) – Josefa y Zurbarán, *João Couto In Memoriam*, pp. 25-28, Lisboa.

CHOMPRET, Joseph (1949) – *Répertoire de la Majolique Italiene*, vol. II, Editioni San Gottardo, Milão.

CORREIA, Virgílio (1916) – Ornamentação popular da louça de Estremoz, *Atlântida*, nº 3, pp. 244-255.

COSTA, Luiz Xavier da (1931) – *Uma Água-fortista do século XVII (Josefa d'Ayala)*, Imprensa da Universidade, Coimbra.

COUTO, João (apres.) (1949) – *Exposição das pinturas de Josefa de Óbidos*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

COUTO, João (introd.) (1959) – *Evocação de Josefa de Óbidos*, Edições S.N.I., Lisboa.

COX, Thomas; MACRO, Cox (2007) – *Relação do Reino de Portugal. 1701*, Biblioteca Nacional, Lisboa.

DIAS, João Carvalho (coord.) (2010) – *A Perspectiva das Coisas: A Natureza-Morta na Europa. Primeira parte: Séculos XVII-XVIII*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

DIOGO, A. M. Dias; TRINDADE, Laura (1995) – Cerâmicas de Lisboa provenientes de contextos datados. Materiais de uma lareira de cozinha destruída pelo Terramoto de 1755, *Actas das 1.<sup>as</sup> Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval. Métodos e resultados para o seu estudo*, pp. 163-170, Câmara Municipal de Tondela, Porto.

DIOGO, A. M. Dias; TRINDADE, Laura (2003) – Cerâmicas de Barro Vermelho da Intervenção Arqueológica na Calçada de São Lourenço, nº 17/19, em Lisboa, *Actas das 3.<sup>as</sup> Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval. Métodos e resultados para o seu estudo*, pp. 203-213, Câmara Municipal de Tondela, Tondela.

EÇA, Teresa de Almeida d'; MINEIRO, Clara (coord.) (2004) – *Museu dos Biscaínhos. Roteiro*, Instituto Português de Museus, Lisboa.

ESTRELA, Jorge; GORJÃO, Sérgio; SERRÃO, Vítor (2005) – *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674). Pintor de Óbidos “que nos paizes foi celebrado”*, Câmara Municipal de Óbidos, Óbidos.

ETCHEVARNE, Carlos; SARDINHA, Olinda (2007) – A cerâmica vermelha fina do Convento de Sant'Anna (Lisboa), no acervo do Museu Nacional de Arqueologia, *O Arqueólogo Português*, série IV, vol. 23, pp. 345-372.

FÉLIX, Adelaide (1944) – Josefa, em Óbidos, *Livro do I Congresso das actividades do distrito de Leiria*, pp. 57-60, Imprensa Municipalista, Leiria.

FERNANDES, Isabel Cristina; CARVALHO, António Rafael (1997) – Intervenção arqueológica na Rua de Nenhures (Área Urbana de Palmela), *Setúbal Arqueológica*, vol. 11-12, pp. 279-295.

FERNANDES, Isabel Cristina; CARVALHO, António Rafael (1998) – Conjuntos Cerâmicos Pós-Medievais de Palmela, *Actas das 2.<sup>as</sup> Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval. Métodos e resultados para o seu estudo*, pp. 211-255, Câmara Municipal de Tondela, Tondela.

FERNANDES, Isabel Cristina; CARVALHO, António Rafael (2003) – A loiça seiscentista do Convento de S. Francisco de Alferrara (Palmela), *Actas das 3.<sup>as</sup> Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval. Métodos e resultados para o seu estudo*, pp. 231-251, Câmara Municipal de Tondela, Tondela.

FERREIRA, Manuela Almeida (1994) – Vidro e cerâmica da Idade Moderna no Convento de Cristo, *Mare Liberum*, nº 8 (Dezembro 1994), pp. 117-201.

FERREIRA, Manuela Almeida (1995) – O Barroco na cerâmica doméstica portuguesa, *Actas das 1.<sup>as</sup> Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval. Métodos e resultados para o seu estudo*, pp. 151-161, Câmara Municipal de Tondela, Tondela.

FERREIRA, Manuela Almeida (2003) – Vidro arqueológico da região de Sintra (séculos XVI e XVII), *Arqueologia Medieval*, nº 8, pp. 279-291.

FERREIRA, Manuela Almeida (2004) – Espólio vítreo proveniente da estação arqueológica do Mosteiro de Sta. Clara-a-Velha de Coimbra: resultados preliminares, *Revista Portuguesa de Arqueologia*, vol. 7, nº 2, pp. 541-583.

FRANÇA, José Augusto (1985) – Vitor Serrão. «Josefa d’Ayala e a pintura tenebrista em Óbidos», *Colóquio*, 2ª série, 27º ano, nº 66 (Set. 1985), p. 69.

GAIMSTER, David, R. M. (1997) – “Distant voices, still-lives”. Late medieval religious panel painting as a context for archaeological ceramics, *Method and Theory in Historical Archaeology – Papers of the “Medieval Europe Brugge 1997” Conference* – Volume 10, pp. 37-46, Guy De Boe & Frans Verhaeghe, Zelik.

GAMA, Luís Filipe Marques da (1986) – *O testamento inédito da pintora Josefa d’Óbidos*, Câmara Municipal de Óbidos, Óbidos.

GARCIA, Major Luís (1925) – Josefa d’Óbidos, *A Epoca*, 15 de Maio.

GOMES, Mário Varela (2008) – Dois fornos de cerâmica de Silves (séculos XVI-XVII) – notícia preliminar, *Actas das 4<sup>as</sup> Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval. Métodos e Resultados para o seu Estudo*, pp. 271-292, Câmara Municipal de Tondela, Tondela.

GOMES, Mário Varela; GOMES, Rosa Varela (1996) – Cerâmicas vidradas e esmaltadas dos séculos XIV a XVI do Poço Cisterna de Silves, *Xelb*, 3 - Silves nos Descobrimentos, pp. 143-206.

GOMES, Mário Varela; GOMES, Rosa Varela (1998) – Cerâmicas, dos séculos XV a XVII, da Praça Cristóvão Colombo no Funchal, *Actas das 2<sup>as</sup> Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval. Métodos e Resultados para o seu Estudo*, pp. 315-348, Câmara Municipal de Tondela, Tondela.

GOMES, Mário Varela; GOMES, Rosa Varela (2007) – Escavações arqueológicas no Convento de Santana, em Lisboa. Resultados Preliminares, *Olisipo*, II série, nº 27 (Julho/Setembro 2007), pp. 75-92.

GOMES, Mário Varela; GOMES, Rosa Varela; CARDOSO, João Luís (1996) – Aspectos do quotidiano numa casa de Silves durante o século XV, *Xelb*, 3 - Silves nos Descobrimentos, pp. 33-78.

GOMES, Rosa Varela (2002) – *Silves (Xelb), uma cidade do Gharb Al-Andalus: território e cultura*, Trabalhos de Arqueologia: 23, Instituto Português de Arqueologia, Lisboa.

GONÇALVES, Joana (2004) – *Cerâmicas modernas provenientes do Q1. Casa do Pelourinho (Óbidos)*, trabalho apresentado na disciplina de Arqueologia Moderna na FCSH-UNL [texto policopiado].

HERNÁNDEZ DIAZ (1967) – José, *Josefa de Ayala: pintora iberica del siglo XVII*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilha.

HURST, J. G. (1977) – Spanish Pottery Imported into Medieval Britain, *Medieval Archaeology*, vol. XXI, pp. 68-105.

HURST, John G; NEAL, David S.; BEUNINGEN, H. J. E. van; CLARK, Ann (1986) – *Pottery Produced and Traded in North-West Europe, 1350-1650*, Rotterdam Papers 6: A Contribution Medieval Archaeology, Stichting 'Het Nederlandse Gebruiksvoorwerp', Rotterdam.

- LIMA, José da Costa (1931) – Josepha em Óbidos, *Brotéria*, vol. XLIV, fasc. 5, pp. 443-453.
- LIMA, José da Costa (1949) – Josefa de Óbidos, separata da revista *Brotéria*, Vol. XLIX, fasc. 5 (Novembro de 1949).
- LUCENA, Armando de (1954) – Josefa de Óbidos, *Belas-Artes*, 2ª série, n.º 7, pp. 45-52.
- LUNA, Isabel; CARDOSO, Guilherme (2006) – Nota preliminar sobre as cerâmicas provenientes do Poço dos Paços do Concelho de Torres Vedras, *Actas do 3º Seminário do Património da Região Oeste*, pp. 99-112, Câmara Municipal do Cadaval e Associação Património Histórico, Cadaval.
- LUNA, Isabel; CARDOSO, Guilherme (2008) – *Azenha de Santa Cruz, Torres Vedras. Resultados dos Trabalhos Arqueológicos 2004-2007*, vol. II, Torres Vedras.
- MACIAS, Santiago; REGO, Miguel (2005) – *Convento de Santa Clara (Moura). Um Conjunto Cerâmico do Século XVII*, Câmara Municipal de Moura, Moura.
- MATOS, Maria Antónia Pinto de (1996) – *A Casa das Porcelanas. Cerâmica Chinesa da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*, Instituto Português de Museus e Philip Wilson Publishers, Lisboa.
- MERCADAL, José Garcia (1959) – *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta finales del siglo XVI*, vol. II, Aguilar, Madrid.
- MOITA, Irisalva (1964) – Hospital Real de Todos-os-Santos - I. Relatório das escavações a que mandou proceder a C.M.L., de 22 de Agosto a 24 de Setembro de 1960, *Revista Municipal*, ano XXV, n.ºs 101/102 (2º e 3º trimestres de 1964), pp. 76-100.
- MOITA, Irisalva (1965) – Hospital Real de Todos-os-Santos - II. Relatório das escavações a que mandou proceder a C.M.L., de 22 de Agosto a 24 de Setembro de 1960, *Revista Municipal*, ano XXVI, n.ºs 104/105 (1º e 2º trimestres de 1965), pp. 26-103.
- MOURA, Carlos (1993) – Josefa de Óbidos e o barroco de dimensão regional, *História da Arte em Portugal*, volume 8 – O limiar do Barroco, pp. 138-147, Publicações Alfa, Lisboa.

PAIS, Alexandre Nobre; MONTEIRO, João Pedro (2003) – *Faiança Portuguesa da Fundação Carmona e Costa*, Assírio & Alvim, Lisboa.

PAMPLONA, Fernando de (1954) – Óbidos (Josefa de), *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, vol. IV, pp. 155-159, Livraria Civilização Editora, Barcelos.

PEREIRA, José Fernandes (1995) – Pintura ou iconografia?, *História da Arte Portuguesa*, vol. 3 - Do Barroco à Contemporaneidade, pp.12-18, Círculo de Leitores, Barcelona.

PERYM, Damião de Froes (1736) – *Theatro Heroino, Abcedario Historico, e Catalogo das Mulheres Illustres em Armas, Letras, Acçoens heroicas, e Artes liberais*, tomo I, Oficina da Musica de Theotonio Antunes Lima, Lisboa.

PINTO, Carla Alferes (2010) – *Josefa de Óbidos*, *Pintores Portugueses*, 3, Instituto de História de Arte (FCSH – UNL), Quidnovi, Lisboa.

PLEGUEZUELO, Alfonso (2000) – Cerámica para agua en el barroco español: una primera aproximación desde la literatura y la pintura, *Ars Longa*, nº 9-10, pp. 123-138.

PORTELA HERNANDO, Domingo (2011) – Loza estanífera decorada de los siglos XVI a XVIII en La Meseta Central: Talavera de la Reina, Puente del Arzobispo y Toledo, *Manual de Cerámica Medieval e Moderna*, pp. 117-201, Museu de Arqueologia Regional de la Comunidad de Madrid, Madrid.

RAMALHO, Maria M. B. Magalhães; FOLGADO, Deolinda (2002) – Cerâmicas modeladas ou o requinte à mesa do Convento de São Francisco de Lisboa, *Actas do 3º Encontro de Arqueologia Urbana*, pp. 247-268, Câmara Municipal de Almada, Almada.

RAPOSO, Maria Teresa Sadio (1985) – *A representação de objectos de uso doméstico na pintura da primeira metade do século XVI em Portugal*, FCSH-UNL, 2 vols. [Texto policopiado].

REAL, Manuel Luís; GOMES, Paulo Dordio; TEIXEIRA, Ricardo Jorge; MELO, Rosário Figueiredo (1995) – Conjuntos cerâmicos da intervenção arqueológica na Casa do Infante – Porto: elementos para uma sequência longa – séculos IV-XIX, *Actas das 1.ªs Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval. Métodos e resultados para o seu estudo*, pp. 171-186, Câmara Municipal de Tondela, Tondela.

REGO, Miguel; MACIAS, Santiago (1994) – Cerâmicas do século XVII do Convento de Sta. Clara (Moura), *Arqueologia Medieval*, nº 3, pp. 147-159.



S.A. (1949) – Igreja de Santa Maria de Óbidos, *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, nº 58 (Dezembro de 1949), Ministério das Obras Públicas, Porto.

SÁNCHEZ-PACHECO, Trinidad; *et alii* (1981) – *Cerámica Esmaltada Española*, Labor, Barcelona.

SANTOS, Luís Reis (s.d.) – *Josefa d'Óbidos*, Artis, Lisboa.

SANTOS, Patrícia Augusto (2008) – Cerâmicas de cronologia moderna do edifício do Aljube em Lisboa, *Revista Portuguesa de Arqueologia*, vol. 11, nº 2, pp. 325-345.

SANTOS, Reinaldo dos (1943) – A pintura do século XVII, *Conferências de Arte*, Livraria Sá da Costa, Lisboa.

SARAIVA, Bispo-Conde D. Francisco (1839) – *Lista de alguns artistas portugueses*, Imprensa Nacional, Lisboa.

SARDINHA, Olinda (1990-1992) – Olarias pedradas portuguesas: contribuição para o seu estudo. 1. Os objectos procedentes do Convento de Santa Ana e do Hospital Real de Todos-os-Santos, *O Arqueólogo Português*, série IV, vols 8/10, pp. 487-512.

SARDINHA, Olinda (1999) – Notícia sobre as peças pedradas do Galeão «San Diego» (1600), *Arqueologia Medieval*, nº 6, pp. 183-192.

SCHNEIDER, Norbert (2004) – *Vermeer. A Obra Completa*, 27, Taschen / Público, Colónia.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos (1942) – Josefa em Óbidos, *O Panorama*, n.º 9.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos (1948) – Identificação de um painel de Josefa de Óbidos, *Diário Popular* de 19 de Setembro.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos (1955) – *Inventário Artístico de Portugal*, vol. V, Distrito de Leiria, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos (1959) – Josefa de Ayala em Óbidos, *Colóquio*, n.º 5-6 (Nov. 1959), pp. 25-29.

SERRÃO, Vítor (1984) – *Josefa d'Óbidos. Exposição Comemorativa do 3º Centenário da morte da pintora Josefa d'Ayala e Cabrera – Josefa d'Óbidos*, Fundação Calouste Gulbenkian, Câmara Municipal de Óbidos, Óbidos.

SERRÃO, Vítor (1985) – *O essencial sobre Josefa d'Óbidos*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.

SERRÃO, Vítor (coord.) (1993) – *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco*, TLP, Instituto Português do Património Cultural, 2ª edição, Lisboa.

SERRÃO, Vítor (dir.) (2001) – *Rouge et Or: Trésors du Portugal Baroque*, Ministério da Cultura, Gabinete de Relações Internacionais, Lisboa.

SERRÃO, Vítor (2003) – *Josefa em Óbidos*, Quetzal Editores, Lisboa.

SERRÃO, Vítor (2009) – Sinais de actualização: Baltazar, a paisagem, o simbolismo da natureza-morta. Caminhos novos de pesquisa estética, *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*, vol. 11 – *A Pintura Maneirista e Proto-Barroca*, pp. 97-111, Fubu Editores, S.A., Lisboa.

SILVÉRIO, Silvina; BARROS, Luís de; TEIXEIRA, André (2004) – Escavações arqueológicas no Castelo de Penamacor/Cimo da Vila: resultados da primeira campanha (2003), *Revista Portuguesa de Arqueologia*, vol. 7, nº 2, pp. 473-540.

SOBRAL, Luís de Moura (1982) – Três “bodegones” do Museu de Évora: algumas considerações, *Colóquio*, 2ª série, 24º ano, n.º 55 (Dez. 1982), pp. 5-13.

SOBRAL, Luís de Moura (1996) – *Do sentido das imagens: ensaios sobre pintura portuguesa e outros temas ibéricos*, Editorial Estampa, Lisboa.

TRINDADE, Laura; DIOGO, A. M. Dias (2003) – Cerâmicas de Barro Vermelho de Entulhos do Terramoto de 1755 Provenientes da Sondagem 14 da Rua dos Correeiros, em Lisboa, *Actas das 3.ªs Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval. Métodos e resultados para o seu estudo*, pp. 285-293, Câmara Municipal de Tondela, Tondela.

VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis (1957) – *Algumas palavras a respeito de púcaros de Portugal*, Nova Edição da Revista “*Ocidente*”, Lisboa.

VEECKMAN, Johan (1994) – Iberian Unglazed Pottery from Antwerp (Belgium), *Medieval Ceramics*, 18, pp.9-17.

WOLF, Norbert (2004) – *Velázquez*, 24, Taschen / Público, Colónia.